MELCHIOR LECHTER
(1865 1937)
LEBEN UND MALERISCHES WERK

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

1981

vorgelegt
von

Annegret Müller
aus
Siegen

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544708_0043

MELCHIOR LECHTER
(1865 1937)
LEBEN UND MALERISCHES WERK

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt
von

Annegret Müller
aus
Siegen

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Referent: Prof. Dr. Max Imdahl

Korreferent: Prof. Dr. Manfred Wundram

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Juli 1981

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät der
Abteilung für Geschichtswissenschaft der
Ruhr-Universität Bochum

MELCHIOR LECHTER

(1865 - 1937)

LEBEN UND MALERISCHES WERK

INHALTSVERZEICHNIS

	VORWORT	1
1.	BIOGRAPHIE (1865 - 1937)	4
1.1	Biographischer Abschnitt I (1865 - 1894)	4
1.2	Biographischer Abschnitt II (1894 - 1903)	18
1.3	Biographischer Abschnitt III (1901 - 1914)	35
1.4	Biographischer Abschnitt IV (1914 - 1937)	50
2.	KULTURHISTORISCHER HINTERGRUND	64
2.1	Zur kulturellen Situation im Deutschen Reich und in Berlin unter Kaiser Wilhelm II	64
3.	LECHTERS GEISTIGE UND KÜNSTLERISCHE KONZEPTION ..	77
4.	WERKANALYSE	86
4.1	Stimmungsbilder	86
4.2	Weihebilder	115
4.3	Kultbilder	150
4.4	Zur Funktion der Farbe	175
4.5	Zur Funktion des Rahmens	187
4.6	Lechters kunsthistorische Stellung	194
5.	ANMERKUNGEN	211
6.	BIBLIOGRAPHIE	228
6.1	Schriften von Melchior Lechter	228
6.2	Schriften über Melchior Lechter	230
6.3	Allgemeine Schriften	244
7.	TEXTANHANG	247

8. OEUVRE KATALOG 291

8.1 Gemälde, Glasgemälde, Pastelle 293
8.2 Aquarelle, Zeichnungen, Entwürfe 312
8.3 Werke, deren Verbleib ungewiß ist 369

9. ABBILDUNGSVERZEICHNIS 371

10. ABBILDUNGEN 372

VORWORT

Im eigentlichen Sinne berühmt ist Melchior Lechter niemals gewesen. Wohl konnte er jahrzehntelang eine nicht geringe Wertschätzung, die Anerkennung und Verehrung vieler Zeitgenossen genießen, doch beschränkte sich seine Popularität, die er vor allem als Buchkünstler Stefan Georges erworben hatte, vornehmlich auf Deutschland. Gegen Ende seines Lebens waren Name und Werk des Künstlers weitgehend in Vergessenheit geraten, und von seinem Tod im Jahre 1937 kündeten lediglich einige kurze Nachrufe in Zeitschriften und Tageszeitungen.
Erst durch die Neubesinnung auf die Kunst der Jahrhundertwende, erst durch das neu erwachende Interesse an Symbolismus, Jugendstil und anderen verwandten Richtungen gedachte man auch wieder des Münsteraner Künstlers, jedoch nur am Rande, denn die Eigenart seines künstlerischen Schaffens, die Eigenart der Persönlichkeit Lechters, der nie um die Gunst des Publikums warb, prädestinierten ihn zu einer Außenseiterrolle innerhalb der Kunstszene seiner Zeit.
Dennoch kann sein Oeuvre viele zeitspezifische Charakteristika aufweisen, was die umfangreiche Ausstellung des Jahres 1965 im Landesmuseum Münster anläßlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages zu zeigen vermochte.

Außer zahlreichen, wenn auch zumeist älteren Aufsätzen und Zeitungsnotizen, außer zwei frühen Abhandlungen von M. Rapsilber aus dem Jahre 1904 und F. Wolters aus dem Jahre 1911 sowie den Lebenserinnerungen der Marguerite Hoffmann und Jürgen Wißmanns kleiner Schrift, beide von 1966, bleibt nur noch die 1969 veröffentlichte Arbeit W. Raubs über das buchkünstlerische Schaffen Melchior Lechters zu erwähnen.
Eine zusammenfassende Monographie, die sowohl das Leben als auch das Werk, insbesondere das malerische Werk des Künstlers behandelt, ist dagegen bislang noch nicht erschienen und soll daher das Ziel dieser Arbeit sein, die sich denn auch in einen

biographischen und einen werkanalytischen Teil mit anschliessendem Oeuvre-Katalog gliedert.
Der biographische Teil ist gewissermaßen ein 'Melchior Lechter in Selbstzeugnissen', denn er stützt sich im wesentlichen auf die in reicher Fülle überlieferten, jedoch bis heute kaum ausgewerteten Aufzeichnungen und Briefe des Künstlers, die im Schiller-Nationalmuseum Marbach archiviert sind.
Im werkanalytischen Teil sollen die wichtigsten und typischsten seiner Werke vorgestellt und interpretiert und in einem abschließenden Kapitel der Versuch ihrer kunsthistorischen Einordnung unternommen werden.
Diese Aufgabe wird allerdings dadurch erschwert, daß viele Werke des Künstlers zerstört oder verschollen sind, so daß nicht immer von der Kenntnis der Originale ausgegangen werden konnte. Doch sind wir überzeugt, daß auch anhand von Reproduktionen Lechters künstlerische Absichten aufgezeigt und erläutert werden können.

Einer Vielzahl von Personen und Institutionen bin ich zu Dank verpflichtet. An erster Stelle danke ich Herrn Prof. Dr. Max Imdahl sehr herzlich für seinen wissenschaftlichen Rat und seine hilfreiche Unterstützung während des Studiums. Gleichermaßen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Manfred Wundram für die Übernahme des Korreferates und Herrn Dr. Friedrich Heckmanns vom Kunstmuseum Düsseldorf, der mich zu dieser Arbeit angeregt hat.
Vielfache Hilfe wurde mir durch Herrn Dr. Geza Jászai und Frau Dr. Nicola Borger-Keweloh vom Landesmuseum Münster zuteil, die mir die magazinierten Gemälde Melchior Lechters unter größtmöglichen technischen Schwierigkeiten zugänglich machten.
Ebenso sei gedankt den Mitarbeitern des Schiller-Nationalmuseums Marbach, die mir Einblick in den literarischen Nachlaß Lechters gewährten, Herrn Dr. Hermann Büsing vom Archäologischen Institut Bochum für wertvolle Hinweise sowie Herrn

Manuel Goldschmidt und Herrn Wolfgang Frommel für die großzügige Überlassung zahlreicher Abbildungen von Lechter-Gemälden aus dem Besitz der Stiftung Castrum Peregrini in Amsterdam.

Auch möchte ich nicht versäumen, allen privaten und öffentlichen Sammlern und allen Personen, die mir in irgendeiner Weise behilflich waren, sehr herzlich zu danken.

Annegret Müller
Siegen, 1981

Im November 1896 präsentierte die Galerie Gurlitt im Rahmen ihrer jährlichen Sonderveranstaltungen dem Berliner Publikum einen bis dahin unbekannten Maler: MELCHIOR LECHTER.
Der Ausstellungskatalog benannte 71 Werke, Gemälde, Glasgemälde, Zeichnungen und Entwürfe. Die Ausstellung fand eine große Resonanz bei den Besuchern, und nach ihrem Abschluß stand Melchior Lechter plötzlich im Blickpunkt der Öffentlichkeit. Dieser spektakuläre Erfolg weckte das Interesse an der Person des Künstlers und seinem Werdegang. Wer war Melchior Lechter und woher kam er?

1. BIOGRAPHIE 1865 - 1937

1.1 Biographischer Abschnitt I (1865 - 1894)

Am 2. Oktober 1865 wurde Melchior Johannes Lechter als zweitjüngster Sohn von Theodor Lechter und seiner Frau Katharina geb. Terwort in Münster/Westf. geboren. Zur Familie gehörten noch sieben Kinder, von denen jedoch drei jung starben.[1]
Melchior Lechter stammt aus sehr einfachen Verhältnissen. Der Vater arbeitete als Karrenbinder und Güterverlader, bevor er in späterer Zeit eine Mehlhandlung besaß, die ihm und seiner Familie ein bescheidenes Auskommen sicherte.[2]
Über die Jugend Lechters ist wenig bekannt. Er wird als stiller, phantasievoller Knabe geschildert, der bereits in jungen Jahren Interesse für Kunst, Musik und Theater zeigte. So soll er auf dem Dachboden des elterlichen Hauses gemeinsam mit seiner Schwester Anna selbstverfaßte Dramen inszeniert und geprobt haben.
Auch die Musik konnte ihn schon früh begeistern. Als Kind hörte er im Schloßgarten zu Münster erstmals den Pilgerchor aus Richard Wagners 'Tannhäuser'. 'Ich stand unter einem alten Kastanienbaum, ... ein heftiger Regen rauschte und rauschte. Aber ich in meiner schauernden Begeisterung merkte gar nicht, daß ich nach und nach triefnaß wurde',[3] schildert Lechter aus der Erinnerung dieses für ihn bedeutsame Erlebnis.
Bestimmend für seine Entwicklung zum Künstler wurde jedoch

die Stadt, in der er aufwuchs. 'Die Heimat legte in dem Knaben den ersten Grund innerlicher Bildung', konstatiert schon Lechters früher Biograph Friedrich Wolters.[4] Das noch weitgehend mittelalterliche Erscheinungsbild von Münster, seine romanischen und gotischen Kirchen, seine zahlreichen Kunstschätze boten dem jungen, künstlerisch interessierten Melchior mannigfaltige Anregungen. In der Ägidiikirche, in der er getauft wurde und als Meßdiener ministrierte, beobachtete er den Spätnazarener Settegast bei Freskomalereien. 'Wie oft bin ich damals als Junge hier die Gerüste heimlich heraufgeklettert und habe Stunden um Stunden dem Künstler bei der Arbeit zugeschaut.'[5]
Bereits mit fünf Jahren fing Lechter an zu zeichnen. Da jedoch die finanziellen Verhältnisse seiner Eltern kein akademisches Studium gestatteten, begann er mit vierzehn Jahren eine Lehre als Glasmaler in der Münsteraner Werkstatt 'von der Forst'. Die noch in der Tradition mittelalterlicher Handwerksbetriebe stehende Glasmalerwerkstatt vermittelte Lechter die handwerklichen Grundlagen, auf denen er später so erfolgreich aufbaute.

'Von der Forst' arbeitete fast ausschließlich im Auftrag der Kirche. Die Glasgemälde wurden zumeist im neugotischen Stil ausgeführt, der auch im späteren Werk Lechters mitbestimmend wurde. Seine Tätigkeit in der Werkstatt ließ ihn die Bedeutung der Werkmittel erkennen, 'die Schätzung des Materials, das feine Verständnis für seine Besonderheit und Verwendung in der ihm gemäßen Technik.'[6]
Von den Arbeiten der frühen Jahre seines künstlerischen Schaffens in Münster sind nur wenige erhalten; die Mehrzahl der überlieferten Bilder ist erst später entstanden, als Lechter bereits in Berlin lebte.

Nach dem Tode der Eltern verließ der fast Achtzehnjährige seine Heimatstadt und zog nach Berlin, um an der dortigen Kunstakademie zu studieren. Noch am Tage seiner Ankunft, dem 26. August 1883, besuchte er unverzüglich die Museen und berichtete in einem enthusiastischen Brief seinen Angehörigen von den erblickten, reichen Kunstschätzen.[7] Lechter suchte ein möblier-

tes Zimmer zur Untermiete und schrieb sich im Herbst des Jahres 1884 an der Akademie ein.
Die ersten Jahre in der Großstadt waren nicht leicht für den jungen Münsteraner, einem 'weltfremden Jüngling'.[8] Sein erstes und einziges Selbstbildnis aus dem Jahre 1884 zeigt ihn auf einem Stuhl sitzend, den Kopf auf den Arm gestützt, den Blick träumerisch nach oben gerichtet. Das weiche, noch kindliche Gesicht scheint die Naivität Lechters zu Anfang seiner Berliner Zeit widerzuspiegeln.

Zur ersten Enttäuschung wurde Lechters Begegnung mit Anton von Werner, dem Direktor der Hochschule für die Bildenden Künste. Als etablierter und erfolgreicher Maler genoß Anton von Werner vor allem bei Hof großes Ansehen. Während des deutsch-französischen Krieges hatte er als Reportagemaler die Kämpfe verfolgt. Sein damals allerorts bekanntes Werk, 'Die Kaiserproklamation im Spiegelsaal von Versailles', gibt einen trocken-realistischen Situationsbericht und steht bis heute als Inbegriff des patriotisch gesinnten Realismus jener Zeit. Seine privilegierte Stellung und der damit verbundene großzügige Lebensstil hatten Anton von Werner das Verständnis für die finanziellen Sorgen weniger bemittelter junger Künstler genommen, sofern er, der aus wohlhabendem Hause stammte, dies jemals besaß. So riet er auch Melchior Lechter von einem akademischen Studium ab, mit der Begründung, die Akademie könne Leute ohne Geld nicht gebrauchen und wolle keine 'Berufsverfehler' züchten.[9]
Lechter ließ sich durch diese Auskunft jedoch nicht entmutigen. Während des Tages war er an der Akademie anzutreffen, und des nachts arbeitete er im Auftrage einiger Berliner Glasmalerwerkstätten für seinen Lebensunterhalt. 'Ja, ich war nicht auf Rosen gebettet, wenn andere junge Akademiker aufstanden und bequem ihr erstes Frühstück einnahmen, hatte ich mir schon mein Brot für den Tag verdient',[10] erinnert sich später der Künstler.

Dennoch fand Lechter die Muße, sich intensiv weiterzubilden.

Er erwarb sich nach und nach ein umfangreiches Wissen in den Gebieten der Literatur, Musik und Kunst. Mit der Zeit konnte er voller Stolz auf eine reichhaltige Bibliothek blicken. Shakespeare und Goethe, die deutschen Romantiker und die antiken Dichter wurden ihm gleichermaßen vertraut wie die Philosophen Schopenhauer und Nietzsche. Vor allen anderen beeindruckte Friedrich Nietzsche den jungen Künstler nachhaltig. Die Sentenzen des Denkers finden sich auf mehreren seiner Gemälde wieder, den gedanklichen Gehalt des Werkes vertiefend. Spätere Briefe an seine Schwester, die alle mit einem Nietzsche-Zitat beginnen, belegen Lechters eingehendes Studium der Bücher dieses Philosophen.
Zunehmend versenkte er sich auch in die Schriften der altindischen Philosophen, frühchristlichen Gnostiker und mittelalterlichen Mystiker, mit denen er die Suche nach Erkenntnis und ewiger Wahrheit gemeinsam hatte.
Die Musik wurde Lechter neben der Kunst zur zweiten Offenbarung. 'Wie nirgends sonst sah er in der Musik das Endziel aller wahren Kunst erreicht: daß Form und Inhalt sich ganz durchdringen und völlig zu einer Einheit verschmelzen.'[11]
Sein Musikenthusiasmus verteilte sich auf viele bedeutende Komponisten: Beethoven und Bach, Liszt und Chopin, Palestrina neben anderen italienischen Meistern; über allen aber stand Richard Wagner. Eine Federzeichnung, 'Siegfrieds Tod' überschrieben, von 1883/84, bezeugt Lechters frühes Interesse für die Tonkunst Wagners, deren Einfluß in den folgenden Jahren ständig in seinem Werk reflektiert wird und in dem 1896 entstandenen Glasgemälde 'Tristan und Isolde' kulminiert. Die Musik Wagners vermochte in Lechter, nach eigenem Bekunden, die tiefsten seelischen Erschütterungen auszulösen. Er versäumte kaum eine Wagneraufführung im Berliner Opernhaus, und allein in einer Theatersaison hörte er mehrere Male seine Lieblingsoper 'Tristan und Isolde', die ihn zu Tränen rühren konnte. 1893 schreibt er seiner Schwester Anna unter dem Eindruck einer Tristan-Darbietung: 'Nach dieser Musik möchte man sterben, sich auflösen ... in das All! Nacht, Tod, nicht mehr sein!'[12]

Im Juli 1886 erfüllte sich dem jungen Künstler sein größter Wunsch; drei Jahre nach Wagners Tod fuhr Lechter zu den Bayreuther Festspielen. Die Reisekosten hatte er sich mühsam erspart und ein ganzes Jahr lang in der Volksküche gegessen. 'Es war die größte Sehnsucht meines Lebens. Und Bayreuth wurde mir tiefste Offenbarung der ewigen Harmonie',[13] bekennt er später.
Die damalige Festspielaufführung wurde allerdings vom Tode Franz Liszts überschattet, der im Alter von 75 Jahren in Bayreuth starb. Zu denen, die den Meister noch einmal auf dem Totenbette sehen durften, gehörte auch Melchior Lechter. In seiner grenzenlosen Verehrung ging Lechter so weit, drei Haupthaare des Komponisten in einem Schmuckstück zu verarbeiten. Auf den '2. August 1886 Morgens 10 Uhr' ist eine Bleizeichnung datiert, die Lechter von Liszts Sterbezimmer anfertigte.[14]
Neben Richard Wagner wurde Franz Liszt für Lechters Kunst prägend. Seine Musik konnte Lechter am ehesten in den Zustand versetzen, den er 'Sehnsucht'[15] nannte, ihn motivieren, eine 'Form zu finden'[16]. Liszt, den 'größten Mystiker' in der Musik, hat der Maler in zwei hymnischen Bekenntnissen verherrlicht mit den Titeln: 'Des musikalischen Mystikers (Franz Liszt) Dante Sinfonie: Purgatorium' und 'Eine Faust-Sinfonie von Franz Liszt'.[17]

Das Leben in der Großstadt war für Lechter zeitlebens wenig reizvoll. Die Unrast und Betriebsamkeit in den lärmerfüllten Straßen, die riesigen Steinmassen der Häuser beengten und erdrückten ihn und konnten seine Gemütsverfassung, vor allem bei schlechtem Wetter, sehr negativ beeinflussen. In den Briefen an Anna klingt die Sehnsucht nach der heimatlichen Landschaft des öfteren durch und sein Verlangen, dorthin zurückzukehren, 'wo stille große Kunst ihn mit göttlich heiter ruhigen Augen anschaute.'[18] So bedeutete jeder Ausflug in die ländliche Umgebung Berlins, jede Reise gleichsam eine seelische und künstlerische Befreiung für ihn. 'Ohne Natur ist

alle Kunst von vornherein ungesund, dürr und spärlich sind ihre Blüten',[19] erläutert Lechter der Schwester. In späteren Jahren, als er die finanziellen Mittel besaß, entfloh er so oft wie möglich der 'Berliner Steinwüste'.

Sein Wunsch nach einem Schaffen in der Natur, die ihm Quelle der Inspiration war, führte den Maler 1888 mit einigen Kollegen in den Böhmerwald. Eine Holzhütte auf dem Falkenstein war ihr zeitweiliges Domizil. Während des Tages wurde im Freien gearbeitet, abends las man in gemütlichem Beisammensein Texte von Wagner und Schopenhauer vor. Zwei überlieferte Landschaften in Öl und eine einzelne Bleizeichnung Lechters, die zwei Kiefern vor einem Felsüberhang zeigt, sind in diesem Urlaub entstanden.
Ausflüge nach München mit Besuchen der Alten Pinakothek und der Galerie Schack vervollständigten die Studienreise. Mit neuen Anregungen kehrte jeder an seine Arbeit zurück.

Den Sommer 1891 verbrachte Lechter in den Dolomiten. Die imponierende Hochgebirgslandschaft regte ihn zu zahlreichen Skizzen an; immer wieder faszinierten ihn die kahlen, steil aufragenden, von spärlicher Vegetation umgebenen Felsformationen. Die meisten dieser Studien sind in Blei ausgeführt, einige davon verwendete er für sein Gemälde 'Der heilige See'[20], wie sich auch das Ölbild 'Am Kastalischen Quell', ebenfalls 1891 entstanden, aus diesen Studien entwickelte.

Zwei hochformatige Federzeichnungen, Entwürfe zu Radierungen, datieren gleichermaßen von 1891. Die mit 'Morgen-Traum-Gluthen' und 'Ein Frühlings-Traum' betitelten Blätter wirken wie Pendants, was ihre Ähnlichkeit in Bildidee und -format angeht.

Ohne Titel dagegen ist ein kleines Aquarell, das um die Jahreswende 1891/92 entstanden ist.
Im Herbst des Jahres 1891 unternahm Lechter eine Studienreise nach Südtirol, als deren künstlerisches Ergebnis er die Ölskizze 'Karer See in Tirol' mitbrachte.

1892 war Lechter mit der Vorbereitung und Durchführung mehrerer Tafelbilder beschäftigt. 'Wunderwald' heißt ein Gemälde, das er noch im gleichen Jahr beendete. Die dem Bild innewohnende geheimnisvolle Atmosphäre war von Lechter wohl beabsichtigt, er beschreibt sie selbst mit 'Traumhaftigkeit' und 'Märchenhaftigkeit'.[21] Zu diesem Werk entwarf der Künstler auch den Rahmen, wie er es in der Zukunft für fast alle seine Gemälde tun sollte, denn der Rahmen verkörperte für Lechter einen Teil des Bildes und mußte äußerlich wie auch 'innerlich' zu diesem passen.
Ein kleines Bild in Deckfarben ohne Titel schloß sich dem 'Wunderwald' an.
Vermutlich im gleichen Jahr wird er den Auftrag zur Ausmalung des Weinkellers einer Magdeburger Villa erhalten haben, deren Motive uns lediglich durch zwei bukolisch anmutende Entwürfe überliefert sind.

Im Herbst 1892 reiste Lechter zum ersten Mal nach Florenz. In der mit Kunstdenkmälern so reich gesegneten Stadt fand er seine künstlerische Heimat. Es fällt nicht schwer sich vorzustellen, welche Begeisterung der junge Maler beim Anblick der zahllosen Kirchen, Paläste und Museen empfunden haben muß. Voller Bewunderung wird er den Florentiner Dom durchschritten und vor dem in romanischem Stil erbauten Baptisterium verweilt haben, um die berühmte Paradiespforte des Lorenzo Ghiberti zu betrachten. Am häufigsten führte ihn wahrscheinlich jedoch sein Weg in die Uffizien, wo er die frühen sienesischen und Florentiner Meister bewundern und studieren konnte, denen er sich in seinem künstlerischen Streben wesensgleich fühlte. So bewahrt die Galerie der Uffizien eine thronende Madonna von Giotto und von Cimabue, Werke von Domenico Veneziano und die 'Marienkrönung' des von Lechter verehrten und geliebten Beato Angelico. Die Werke dieses Dominikanermönches, aus denen eine tiefe Religiösität spricht, trafen in Lechter eine aufnahmebereite Seele. In dessen Gemälden fand er seine Intentionen nach zarter Innerlichkeit und Weltabgewandtheit realisiert.

Wie lange Melchior Lechter in Florenz blieb, läßt sich nicht

mehr rekonstruieren; in jedem Fall wird er mit vielen neuen Anregungen, bestärkt und ermutigt auf seinem Weg,in die Heimat zurückgekehrt sein.

Einen unmittelbar evidenten Niederschlag fand die Reise nach Florenz in Lechters Oeuvre nicht, doch glaubt man in den Arbeiten des Jahres 1893 Nachklänge der Begegnung mit den alten Meistern zu verspüren, weniger in motivischer als vielmehr in atmosphärischer Hinsicht.
Dieses Jahr wurde für Melchior Lechter eines der produktivsten in seinem gesamten Schaffen. In kurzer Folge entstanden nacheinander die Tafelgemälde 'Blaue Blume Einsamkeit', 'Weiße Wolken', 'Traumblüthen', 'E-Moll', 'Die Muse am Meer', 'Die Stille', 'Die Inspiration' und der 'Musenhain'. Studien zu einigen dieser Werke, die alle im gleichen Jahr ihre Vollendung fanden, datieren schon in das vorangegangene Jahr. Dennoch überrascht die Geschwindigkeit des Arbeitsablaufs, die für Lechter geradezu untypisch war.
Am 10. Januar 1893 teilt der Maler seiner Schwester Anna mit, daß er den Entwurf zu einem neuen Gemälde fertiggestellt habe, das den Titel 'Blaue Blume Einsamkeit' tragen solle. Dem Brief fügt er eine kurze Beschreibung des Bildes bei. 'In einem strengen Wunderwald, dunkel, geheimnisvoll, mit geraden, dunkelgrünen Stämmen. Die Erde ist mit hohen, steifen Stengeln dicht überwuchert, auf denen dicht beieinander große blaue Blumen von sattester Farbe ihren Farbentraum träumen. In der Mitte steht ein jugendliches Weib, den Oberkörper entblößt, umschlungen von - streng erhabene Form - einem tiefdunklen, auf dunkelgehäuft blauen Mantel mit goldenem Gemuster. Ein großer, goldener Glorienschein umglänzt ihr bleichgoldiges Haupt. Ihre sammet-tiefblauen Augen blicken entrückt nach Ehemals und Einstmals. In der Hand trägt sie eine Lilie von blauer Färbung.'[22]
Schon zwei Monate später kann Lechter der Schwester verkünden: "Gestern bin ich mit meinem Bilde 'Blaue Blume Einsamkeit' fertig geworden. Das hat mir viel Mühe gemacht! ...

ein richtiges Schmerzenskind!"[23] In dieses Werk sollte nach Lechters Vorstellung die ganze Einsamkeit eingewoben sein. Den an einen Altar erinnernden monumentalen Rahmen führte er im Stil der Frührenaissance aus.[24]

Unmittelbar danach entstanden Studien zu einem neuen Werk, 'Traumblüthen' benannt, das Lechter folgendermaßen kommentiert: 'Das Bild ist ein Traum, den ich im vergangenen Frühjahr hatte, die Skizze dazu ist gleich nachher entstanden: Ein abfallender Wiesenhang ganz in gold-gelb getaucht, mit funkelnden Blumen, goldglänzend überblüht. Oben, auf der Höhe, erheben sich violettfarbene dunkle Baumgruppen. Golden glutet die Luft. Auf zarten, schlanken, langen Zweigen schaukeln sich große, volle, rosig-violene Blütendolden, träumerisch weich, umflutet von goldigstem Licht. Unter dem Baume im Schatten steht, im tiefsten Traume versunken, das Haupt im Nacken, die Arme über der Brust feierlich gekreuzt, ein nacktes Weib, den Blütenduft tief einsaugend.'[25]
Auch dieses Gemälde war bereits Ende Mai 1893 vollendet. 'Traumblüthen' fand großen Anklang bei Lechters Lehrer Professor Scheurenberg, der 'ganz entzückt davon' war, wie der Künstler stolz zu berichten weiß.[26]

Ermutigt durch dieses Lob begann Melchior Lechter sofort mit den Studien zu einem weiteren Gemälde, dem er den Titel 'E-Moll' gab. Entlang des oberen Bildrandes sollten die Worte stehen, die auf die Seelenstimmung des Bildes hindeuten, 'Tristis est anima mea usque ad mortem'. Die Anregung zu diesem Werk hatte er in der Musik Chopins gefunden. Doch dauerte es drei Jahre, bis Lechter sich fähig glaubte, dem Thema Gestalt zu geben. 'Es wird im Bilde ein langsames, schmerzliches Verbluten sein: Ein langes, weites, fernes Feld, ganz mit violetten Blumen (Trauer-Blumen) dicht beieinander bestanden. Links in der Ecke sitzt auf weißem Marmor ein in sich versunkenes Weib, in weiße Gewänder gehüllt. Sie läßt ihren Blick in die Ferne sich auflösen. Ihre beiden Arme hängen schlaff, kraftlos vom Körper. Der Himmel ist violett-

grünlich. Ganz unten am Horizont lagert, lang ausgestreckt und träumerisch, eine violette Wolke. Den Blumen (auf hohen zart-grünen Halmen) im Hintergrunde entsteigen heftig-tiefblaue Berge. Zierliche, junge Bäume im Vordergrunde bilden eine lange Reihe, welche sich im Hintergrunde verliert.'[27]

Das Gemälde bereitete dem Künstler nach eigenem Bekunden sehr viel Mühe. Dennoch kann er am 25.6.1893 Anna melden, daß er sich für den folgenden Tag das 'Letzte und Schwierigste, die letzte Übermalung der Figur' vorgenommen habe.[28]

Ein kleiner Auftrag der Berliner Glasmalerwerkstatt Heinersdorff, mit der Lechter auch später eng zusammenarbeitete, erbrachte ihm 100 Mk., die er in eine Studienreise nach Oberbayern investierte. Einen Abstecher nach München hatte er ebenfalls eingeplant, um die parallel stattfindenden Ausstellungen der 'offiziellen' Malerei im Münchener Glaspalast wie auch der Sezessionisten in ihrem Gebäude an der Prinzregentenstraße zu sehen. Beide Ausstellungen hat Lechter mehrmals besucht. Besonders begeisterten ihn die im Glaspalast ausgehängten Werke Arnold Böcklins, der neben Leibl, Lenbach, den französischen Malern Corot, Daubigny und anderen, mit zahlreichen Werken vertreten war. Doch gleichermaßen fanden die Werke der Sezessionisten, darunter Behrens, Ludwig von Hofmann, Leistikow, Liebermann und insbesondere Franz von Stuck, seine Zustimmung.
Eine mit quälenden Kopfschmerzen verbundene Erkrankung Lechters verhinderte für Wochen seine Weiterreise ins Gebirge. Erst Mitte September konnte er sich im Gasthaus St. Heinrich oberhalb des Starnberger Sees einmieten, von wo er nach nur vierzehntägigem Aufenthalt nach Berlin zurückkehrte.

Bereits 1892 hatte sich Lechter mit dem Thema zur 'Muse am Meer' befaßt - ein farbiger Entwurf in Kreide legt davon Zeugnis ab - und Ende Oktober 1893 begann er mit der Ausarbeitung. 'Ein Weib schreitet mit zwei weißen Flöten in den Händen zwischen jungen, zarten, zierlichen Bäumen auf goldener Wiese am

Meeresstrande. Weiße, flockige Wölkchen bedecken den hellflimmernden blauen Himmel. Das Meer ist glatt und spiegelt lachend den blauen Himmel wider',[29] schildert Lechter das Motiv des schmalen, hochformatigen Gemäldes, für das er einen breiten, kannelierten, dunklen Holzrahmen schuf. Den Titel des Bildes setzte er in der ihm eigenen Versalschrift unterhalb der Bildfläche auf den Rahmen.

Unmittelbar nach Fertigstellung der 'Muse am Meer' begann er Anfang Dezember das Gemälde 'Stille', das nach des Malers eigenen Worten einen Traum, den er in der Vergangenheit hatte, visualisieren sollte. 'Zwischen zwei mächtigen Felsen am Meer ist eine riesige Brücke aus rohem Stein gebaut. Im Vordergrunde und zwischen den beiden Pfeilern hindurch blickt man auf das tief dunkelblaue Meer, welches in großer Ruhe im Morgenglanze daliegt. Die Luft ist wolkenlos und von unergründlicher Bläue. Oben, auf der rohen Mauer, dunkeln Zypressen in den Himmel hinein.'[30]
Währenddessen beschäftigte ihn schon die Idee zu einem neuen Bild, das 'Morgen' heißen und nach des Künstlers Absicht 'zart' werden sollte.[31]
Gegen Ende des Jahres fuhr Melchior Lechter nach Münster und verbrachte dort zusammen mit seiner Schwester Anna das Weihnachtsfest. Er konnte mit Zufriedenheit und Stolz auf eine stattliche Anzahl von vollendeten Werken blicken.

Es darf nicht verschwiegen werden, welche fördernde Wirkung Anna Lechter auf das künstlerische Schaffen ihres Bruders ausübte. Schon in Melchior Lechters Jugendjahren war die Bindung des Malers an seine Schwester sehr eng. Obwohl der Altersunterschied elf Jahre betrug - Anna war die älteste Tochter der Familie - verstand sich Lechter zeitlebens mit ihr am besten. Nach dem Tode der Eltern vertrat die Schwester an ihrem Bruder Mutterstelle (beide blieben unverheiratet) und sorgte für sein körperliches und seelisches Wohlergehen. So hätte Lechter ohne ihre finanzielle Unterstützung die schweren Berliner Jahre, als er ohne eigenes Einkommen war, nur durch ein kleines Sti-

pendium unterstützt, nicht durchstehen können. In beinahe jedem Brief dankt er Anna für ihre 'Liebesgabe'[32] und hofft dabei inständig, ihr in der Zukunft alles zurückzahlen zu können.
In rührender Weise sorgte Anna für das leibliche Wohl ihres jüngeren Bruders, indem sie ihm regelmäßig Pakete, gefüllt mit selbstgebackenem Kuchen, Wurst und Pumpernickel aus der westfälischen Heimat schickte. An keinem Geburtstag fehlte der Glückwunsch sowie ein zumeist selbst angefertigtes Geschenk der Schwester, und als Lechter später seinen eigenen Hausstand gründete, stand ihm Anna mit praktischer Hilfe zur Seite.
Auch in geistiger Beziehung waren sich Anna und Melchior sehr nahe, denn die Schwester konnte ihm als einzige aus der Familie intellektuell folgen. Ihre Korrespondenz schließt Diskussionen über Musik und Literatur mit ein. Beide verehrten leidenschaftlich die Musik Richard Wagners und Anna hat den Bruder einige Male zu den Festspielen nach Bayreuth begleitet; besuchte sie ihn in Berlin, gingen sie oftmals in das Opernhaus, und im Dom zu Münster hörten sie gemeinsam die Messen von Bach und Palestrina.
Nicht zuletzt aber bestärkte Anna Lechter ihren Bruder in seiner Arbeit und ließ ihn nie in ihrem festen Glauben an sein Talent und seine Kunst im Zweifel. Lechter blieb ihr in immerwährender tiefer Dankbarkeit und Liebe verbunden.

Im Jahre 1894 erhielt Melchior Lechter seinen ersten größeren Auftrag: Die Kirchenleitung von Groß-Wanzleben, einem kleinen Ort in der Nähe Magdeburgs, betraute ihn mit der Ausmalung der dortigen Kirche. Die vorgeschriebenen Themen, die der Künstler verbildlichen sollte, waren 'Die Einführung des Christentums', 'Die Reformation', 'Karl der Große' und 'Kaiser Wilhelm I'.[33]
Im Juni des Jahres hatte Lechter die fertigen Entwürfe eingeschickt, die schließlich nach einigem Zögern die Zustimmung der Geistlichkeit fanden. So konnte Lechter kurze Zeit

später in Wanzleben mit der Ausarbeitung beginnen, die ihn bis gegen Ende des Jahres in Anspruch nahm.
Die Arbeit erforderte große körperliche Anstrengungen; von morgens 9 Uhr bis abends 8 Uhr stand Lechter auf einem Gerüst in der Kirche. Hinzu kamen Streitigkeiten mit den 'Pfaffen',[34] wie sie der Künstler respektlos nannte, die ihn mit ständigen Änderungsvorschlägen verärgerten. Alle Figuren wurden lebensgroß ausgeführt. Karl den Großen malte er unter einem "mächtigen Fruchtbaume (das jung aufblühende Christentum symbolisierend), das bis zum Gewölbe ragt, dort sich um ein rundes Fenster windet, worin, von Flammen gelb umstrahlt, das 'Kreuz im Kreise' (Christus versinnbildlichend) leuchtet."[35]
Das Aussehen der übrigen Wandmalereien läßt aufgrund fehlender Beschreibungen des Künstlers selber wie auch des heutigen schlechten Erhaltungszustandes der Fresken eine Rekonstruktion schwierig werden. So sind wir auf die Entwürfe angewiesen, die uns gewisse Rückschlüsse auf die übrigen Darstellungen gestatten.[36]
Nach Abschluß der Arbeiten in Groß-Wanzleben wurde dem Künstler, trotz der vorangegangenen Differenzen mit der Kirchenleitung, große Anerkennung zuteil.

Die Tätigkeit in der Kirche inspirierte Lechter zu einem eigenen religiösen Gemälde, einem 'Marien-Mysterium'. Obgleich die Idee schon einige Jahre alt war, fühlte er sich jetzt erst in der Lage, das Thema zu visualisieren. 'Dieses Bild drängt sich mir nun seit längerer Zeit wieder so lebhaft, in sehr veränderter, vervollkommneter Gestalt auf, daß ich den Zeitpunkt für gekommen halte, neue Entwürfe zu machen.'[37]
Lechter betrieb eingehende Studien des gotischen und romanischen Stils, da der Gesamtcharakter seines Gemäldes in diesen Stilarten gehalten werden sollte. In Form eines hohen, schmalen, gotischen Fensters, von einem reichen, gotisch-romanischen Rahmen umschlossen, mit vielfarbigen eingelegten Steinen besetzt, sollte es den Eindruck eines Hausaltars erwecken. Ob das 'Marien-Mysterium' tatsächlich vollendet wurde, können wir heute nicht mehr definitiv feststellen, lediglich die Beschreibung

des Künstlers gibt uns eine Vorstellung von diesem Werk. "In der Mitte thront die heilige Jungfrau mit dem Kinde (beide mit geschlossenen Augen) unter einem in strengen Formen gewundenen Rosenbaldachin auf marmornem Throne. Vor dem Throne ein weicher Wiesenblumenteppich: auf welchem Engel stehend, kniend Weihrauchfässer schwingen, auf Musikinstrumenten eine leise,träumerische Musik ertönen lassen. Hinter dem Throne fällt die Aue zum Walde dunkel und geheimnisvoll ab. Aus dem Waldesdunkel hebt sich ein gigantischer Felsen steil auf, gekrönt von der Gralsburg (einem mächtigen Dombau im gotisch-romanisch-fantastischen Stile). Oberhalb der Kuppel schwebt glühend-golden auf tiefblauem Grunde die Monstranz von geheimnishohen hehren Wölkchen umkreist. Dem ganzen Bilde muß ein Duft von Weihrauch und blühenden Blumen entströmen, dem die ungesprochenen Worte entblühen 'Marien-Mysterium'."[38]

Ein weiteres Tafelgemälde, 'Traumgefilde', das ein Liebespaar unter einem Kastanienbaum zeigt, wurde zu Anfang des Jahres 1894 begonnen. 'Das Paar teilweise nackt, teils bekleidet ist fest ineinander geschmiegt. Die schmerzlich-zuckenden Bewegungen drücken süßes Glück aus. Die Liebenden umfängt die weiche, träumerische Farbenmacht des Baumes,von einzelnen violetten Lichtglitzern überzuckt.'[39]
Die im Bild vorherrschende Stimmung beschreibt Lechter als 'mystisch-farbenversunken'.[40]

Nachweislich zum ersten Mal widmete sich der Künstler in diesem Jahr wieder der Glasmalerei, die in seinem bisherigen Schaffen an der Akademie ohne Bedeutung blieb. In Aquarell und Tusche entstand der Entwurf für das Glasgemälde 'Vita somnium breve'.

1.2 Biographischer Abschnitt II (1894 - 1903)

Seit nunmehr zehn Jahren war Melchior Lechter Schüler der Akademie. Sein langes Ausharren resultierte allerdings weniger aus dem Bestreben nach maximaler Ausbildung - zu jenem Zeitpunkt kann man Lechter bereits als eigenständigen Künstler bezeichnen - sondern diente vielmehr dazu, im Besitze eines Ateliers zu bleiben, da er sich aus finanziellen Gründen noch immer mit einem Zimmer zur Untermiete begnügte.
Auf Anordnung Kaiser Wilhelm II mußte Lechter jedoch am 1. Oktober 1894 sein Atelier räumen. Der Plan des Monarchen sah die Einrichtung einer Malklasse für Marinemalerei vor, so daß aus Platzmangel den Schülern älterer Semester die Ateliers gekündigt wurden.
Lechters Suche nach einer geeigneten Wohnung hatte nach drei Wochen Erfolg; in der Berliner Kleiststraße fand er eine adäquate Unterkunft, die er bis zu seinem Lebensende bewohnen sollte. Voller Tatendrang begann er seine Pläne zur Einrichtung der eigenen vier Wände zu realisieren. Als Junggeselle mußte Lechter zunächst den gesamten Hausrat anschaffen. 'Möglichst praktisch, einfach und doch geschmackvoll und billig',[41] nach dieser Devise sollte die neue Wohnung eingerichtet werden. Künstlerische Anregungen holte er sich im Berliner Kunstgewerbe-Museum, dessen gotisches Mobiliar er eingehend studierte, da ihm dies auch für die Gestaltung seines Lebensbereiches angemessen erschien. Anna Lechter sorgte derweil für die Aussteuer ihres Bruders. Ihre selbst gearbeiteten und bestickten Handtücher, Tischdecken etc. trugen jedoch von Lechter entworfene Muster, denn der Künstler achtete streng darauf, daß jedes Teil in der Wohnung zu dem beabsichtigten stilistisch einheitlichen Erscheinungsbild paßte: "Nun meine Wohnung soll auch ein 'Bild', ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk werden."[42] Selbst das Wäschemonogramm war das gleiche, das er als Signatur auf seine Bilder setzte.
Für die folgenden Monate war Lechter mit der selbstgestellten Aufgabe beschäftigt; die Wände wurden von ihm eigenhändig bemalt, die Möbel nach seinen Wünschen angefertigt. Zahlreiche

Skizzen und Entwürfe zu Schränken, Stühlen und anderen Einrichtungsgegenständen sind uns überliefert.
Das Tageslicht fiel durch farbige, von ihm selbst entworfene und bemalte Glasfenster in die Räume. Ein Zitat Nietzsches inspirierte ihn zu dem Motiv des Wohnzimmerfensters, dessen zwei Teile auf jeder Seite eine Idealgestalt zeigen: "Rechts mit Harfe, links ist die weibliche Figur in Anblick und Duft einer Blume versunken, von den Blumen, die dem Boden zu beiden Seiten hoch, groß und goldig entquellen. Die Gewänder sind reich goldig Brokat mit schwarz und rot. Hinter den beiden Gestalten schwingt sich ein dünnstämmiges Bäumchen, oben ganz über und über mit tiefsten ultramarinblauen Blüten in runder Form geschmückt. In jeder Blüte ein kleiner, tiefgoldener Stern. Auf dem blauen Baum ist mit steiler, goldener Schrift zu lesen: 'Schon glühst du und träumst, schon trinkst du durstig an allen tiefen klingenden Trostbrunnen. Schon ruht deine Schwermut in der Seligkeit zukünftiger Gesänge.'"[43]
Das Motiv des Schlafzimmerfensters ist der Legende von Tristan und Isolde entnommen, wobei Lechter jedoch weniger die Erzählung selber thematisch in den Vordergrund stellte, vielmehr die Liebe an sich sinnbildlich zu formulieren beabsichtigte. Seiner Schwester teilte er dazu mit: "Als Thema habe ich das erste Doppelmotiv aus dem Vorspiel zu Tristan und Isolde. Das Motiv zerfällt in zwei Hälften, erste Hälfte Leidensmotiv des Tristan, zweite Hälfte Sehnsuchtsmotiv der Isolde. Das ganze musikalische Vorspiel hat eine vorwiegend violette Farbe. Das Vorspiel schildert nicht den Einzelfall 'Tristan und Isolde', sondern die Liebe überhaupt. Die Liebe als Fatum (Schicksal, Verhängnis). Linker Flügel: Leidensmotiv. Die liebes-, leidenstrunkenen violetten Blumen schmachtend den roten Blumen entgegensehnend, in den Kelchen glühen fiebrig-heiße, grün-weiße Staubfäden. Meer seltsam blau mit violetten Schaumkämmen. Himmel violett, tief und traurig. Wolke zartes, krankes rot-violett. Tristan: (nackte, männliche Figur), Haar schwarz-violett, Körper blaugrün, leidend. Rechter Flügel: Sehnsuchtsmotiv. Die rot-heiß brennenden Lilien, welche in Sehnsucht sich den (symbolisierenden) Blumen Tristans (violett: Leidensmotiv) zusehnen, drücken

das Sehnsuchtsmotiv aus. Von der selben Farbe und Bedeutung die Haare der Isolde. Das Meer merkwürdig tiefblau, auch grün, auch violett. Der Himmel ist violett. Die Wolke, welche sich sehnsüchtig in der Linie der Mitte zu steigert, ist grün. Die Farbe der Isolde (nackte, weibliche Figur) entblaßt. Die umrahmende Architektur besteht aus Gold und Silber."[44]
Der Künstler scheint mit dem Ergebnis seiner Arbeit gänzlich zufrieden gewesen zu sein. Voller Genugtuung schreibt er Anna: 'Solche Fenster haben die Berliner noch nicht gesehen, das kann ich Dir sagen!'[45]

Ohne Kompromisse verfolgte Lechter sein künstlerisches Ziel, auch wenn er dadurch in arge finanzielle Bedrängnis geriet. So hatte er bereits Ende des Jahres 1894 mehrere Hundert Mark in die Einrichtung investiert und war gezwungen, sich von seiner Schwester Geld auszuleihen.
Das Ergebnis rechtfertigte nachträglich jedoch Lechters zähes, unbeirrbares Festhalten seiner künstlerischen Vorstellungen zur Gestaltung der Wohnung. Es entstand ein in sich geschlossenes Kunstwerk von großer Einmaligkeit, in das sich auch der Maler selbst stilistisch einfügte. (Lechter pflegte Besucher in einer langen Samtkutte zu empfangen.) Die faszinierende Atmosphäre dieser Wohnung hinterließ bei allen Freunden und Bekannten einen bleibenden Eindruck. So rühmt ein Freund des Künstlers, der holländische Dichter Albert Verwey, Lechter und seine Wohnung in einem Gedicht, in dem er von einem 'hohen blanken Kloster' spricht, dem sich die 'Frommen ihrem Tröster nahen, wenn sie der Erde innig still entfliehn.'[46]

Auch einige Kunstkritiker, die in der Kleiststraße empfangen wurden, schilderten ihren Lesern in begeistertem Ton dieses einzigartige Domizil, wobei sie das Schlafzimmer mit einer Kapelle oder Sakristei verglichen.
In der Tat besaßen die Räume eine sakrale Ausstrahlung, die von Lechter auch intendiert worden war, zum einen durch die gotisierend gestalteten Möbel, zum anderen durch das gedämpfte Licht der farbigen Glasfenster, wie obendrein Weihrauchduft das außergewöhnliche Fluidum dieser Wohnung komplettier-

te. Dies alles bewirkte die Assoziation eines Kirchenraumes, in dem es angebracht erschien, mit leiser Stimme nur über geistige Themen zu reden.
Um auch unserem Leser eine Vorstellung von des Künstlers Wohnung zu vermitteln, sei an dieser Stelle in Auszügen die Schilderung von Marguerite Hoffmann, einer späteren langjährigen Freundin Melchior Lechters, zitiert, anläßlich ihres ersten Besuches in der Kleiststraße im Jahre 1919.
"Er öffnete: feiner Weihrauchduft strömte mir entgegen, er stand vor mir in seinem dunkelgrünen, zeitlos einfachen Gewand aus geripptem Samt, in dem das Würdevolle seiner Gestalt hervortrat.
Das Bilderzimmer, ein quadratischer Raum, war mit dunkelgrünem Filz ausgelegt und wirkte wie eine kleine vornehme Galerie ... Bevor wir den Raum (Galerie) verließen, blickte ich auf die Glasfenster, die in weißlich abschattierten Tönen ornamental belebt waren, um die Farben der Gemälde nicht zu beeinträchtigen: gleichmäßig ließen sie das Tageslicht ein. Als wir den schmalen Korridor entlang schritten, fielen mir die bemalten Paneele aus grober Leinwand auf. Darüber hingen Reproduktionen: Dürers 'Melancholia', Rembrandts 'Astrologie' und Fotografien einiger Bilder von Gustave Moreau. An der Decke eine nach seinem Entwurf gefertigte Ampel. Dann gingen wir an einem Spiegel vorbei, mit drei Kerzen an jeder Seite, und betraten durch die nächste Tür den persönlichen Teil der Wohnung, der aus drei Räumen bestand: Schlafzimmer, Bibliothek und dem wichtigsten, den er seine 'Werkstatt' nannte ... Hier sollte Einfachheit herrschen im Gegensatz zu den beiden kleineren Räumen mit den Farbakkorden der Glasgemälde, den Wandverzierungen und den von ihm entworfenen Möbeln und Beleuchtungskörpern. Über dem Divan, ... hing die ausdrucksvolle Zeichnung des alten Goethe von Sebbers, über dem Flügel eine Fotografie des musizierenden Liszt und über dem großen Sessel ... ein Portrait der Blavatsky. An der gegenüberliegenden Wand befand sich der Arbeitsschrank, in dem die Nietzsche-Worte eingeschnitten waren: 'Trachte ich denn nach Glücke! Ich trachte nach meinem Werke!'

Wir gingen zunächst in das Schlafzimmer zurück, das ein Vorhang von einem Durchgang trennte, dessen Wandfläche eine Reproduktion des 'Parnass' von Puvis de Chavannes belebte. Der Boden war mit dunkelgrünem Filz belegt und das Türkise-Blau der Wände in Abständen mit ornamentalen Motiven bemalt. ... Oben sah ich eine große Wiedergabe des 'Jüngsten Gerichtes' von Fra Angelico in einem von Lechter kühn geformten Rahmen mit reichem Gold auf Blaugrund. Die Tageshelle drang nur durch den Zauber des Tristan-Fensters in den Raum. ... Wir gingen in die Bibliothek. Auch hier hatte Lechter Decke und Wände bemalt. Wie im Durchgang ein kleines Glasfenster das Außenlicht als hellbraunen Schimmer einließ, so war auch der Bücherraum von den mattgoldenen Schwingungen des sogenannten Nietzsche-Fensters erfüllt."[47]

Nachdem sich Melchior Lechter häuslich eingerichtet hatte, bereitete er sich mit gesteigerter Arbeitsintensität auf sein nächstes Ziel, die Gesamtausstellung seiner Werke vor. Schon seit dem Jahre 1893 plante er diese Ausstellung, hatte sie jedoch von Jahr zu Jahr verschoben, weil einige Gemälde noch nicht vollendet waren, die er für sein erstes Auftreten in der Öffentlichkeit für unentbehrlich hielt, da sonst 'Noten in der Harmonie' fehlten.[48]
Das Gemälde 'Der Garten der Ehe' wurde 1895 fertiggestellt und ein neues Werk, 'Das Weib', war in Vorbereitung. 'Glutige Wolken auf nachtschwarzem Himmel, in der Mitte ein Weib mit Dämonenaugen usw.',[49] lautet die knappe Charakterisierung des Künstlers.

Daneben beschäftigte sich Lechter mit dem Entwurf eines Gobelins, der zur Dekoration seines Schlafzimmers bestimmt war, und dessen Motiv in zwei Teile zerfällt. "Links unter Bäumen und hohen Blumen (alles in strenger stilistischer Form) steht in sich versunken, gleichsam nach innen blickend, der Künstler, (der Schaffende überhaupt) angetan mit einem goldenen Gewande, reich mit Stickereien versehen. Die Luft, mit kleinen goldenen Sternen versehen, ist tief verbrämtes Blaugrün. Der weitverzweigte Baum hebt sich davon mit seinen vielen braun-grünen Blüten und tief-

roten Früchten gelb ab. Die langen, schmalen Seitenfelder lassen den Nachthimmel sehen mit goldenen Sternen und folgender goldner Inschrift: 'Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir, das will laut werden.' Oben im schmalen Querfeld liest man: 'Inspiration'. Rechts: über große schlanke Bäume und über hochstengelige Lilien, Mohnblumen, Stiefmütterchen, Tulpen und anderen Blumen schweben unhörbar zwei Engel mit tief ultramarinblauen Flügeln und goldenen Federn geziert, der erstere von den Engeln einen Traumakkord greifend auf güldener Lyra, der zweite ein goldenes Weihrauchfaß schwingend, dem heiliger Duft berauschend in wogenden Rhythmen entströmt. In abgeblaßten Farben verbinden sich die Gewänder der Engel zu einem leise klingenden Akkord, der von den goldenen Stickereien, mit denen die faltigen schwebenden Hüllen geziert sind, vergüldet wird. An den Seiten wieder, wie beim linken Bild, lange, schmale Felder mit Nacht, Sternen und folgender Inschrift: 'Nacht ist es, nun springen (reden, Anm. d. Verf.) lauter alle springenden Brunnen und meine Seele ist auch ein springender Brunnen.' Oben im Querfeld: 'Vision'. Mitten in den langen Seitenfeldern der beiden Bilder auf jeder Seite ein Springbrunnen, darüber die Nacht, goldene Sterne und Inschrift."[50]

Ende des Jahres entstand der Entwurf zu dem Glasgemälde 'Sanctus sonus, sanctus odor'.

Melchior Lechters künstlerisches Schaffen und Wirken in der zurückliegenden Berliner Zeit wird eindrucksvoll in den Briefen an seine Schwester reflektiert. Über sein privates Leben dagegen gibt die Korrespondenz so gut wie keine Auskunft.
Der mittlerweile dreißigjährige Künstler scheint ein eher zurückgezogenes Leben geführt zu haben. Obgleich er mit Sicherheit in dieser Zeitspanne vielen Menschen begegnet ist, hat er nur mit wenigen Freundschaft geschlossen. Vermutlich an der Akademie wird er Otto Stichling kennengelernt haben. Der ein Jahr jüngere Bildhauer aus Thüringen arbeitete einige Jahre später zusammen mit Lechter an der Ausgestaltung des Pallenbergsaales.

Auch Curt Stoeving zählte zu Lechters engerem Bekanntenkreis, wobei der Beginn ihrer Freundschaft sich nicht exakt bestimmen läßt. Wahrscheinlich wird Lechter den gebürtigen Leipziger erstmals Mitte der neunziger Jahre getroffen haben; Stoeving war Maler, Architekt, Bildhauer und Kunstgewerbler in einer Person.
Losen Kontakt hielt Lechter zu seinen Lehrern, zunächst Professor Vogel, danach Professor Scheurenberg, die ihn auch in ihren Häusern als Gast empfingen.
Ansonsten widmete sich der Künstler in seiner Freizeit fast ausschließlich den schöngeistigen Dingen des Lebens, der Literatur und der Musik. Zu Anfang der neunziger Jahre erregte das Werk des jungen, noch weitgehend unbekannten Dichters Stefan George seine Aufmerksamkeit. Lechters erstes Zusammentreffen mit dem Dichter, das für sein zukünftiges Leben von entscheidender Bedeutung werden sollte, schildert uns eine Anekdote, deren Wahrheitsgehalt selbstverständlich dahingestellt bleiben muß.
Als einer der ersten Abonnenten der 1892 von George und Carl-August Klein gegründeten 'Blätter für die Kunst' hatte Lechter einige begeisterte Briefe an Klein gerichtet, in denen er seine Hochachtung vor Georges Dichtungen zum Ausdruck brachte. Stefan George, geschmeichelt von so viel Lob, wollte diesen Abonnenten gern kennenlernen. 1894 oder 1895 suchte er Lechter in dessen Wohnung auf, stellte sich ihm jedoch als Carl-August Klein vor, um die objektive Meinung des Malers über seine Werke zu ergründen. Erst als diese ganz zu seiner Zufriedenheit ausfiel, gab er sich Lechter zu erkennen.[51]
Die Begegnung Georges und Lechters war 'eine Begegnung mit sich selbst',[52] denn beide fanden im anderen die Bestätigung ihrer Ideale. Gemeinsam war ihnen der Wille zur Schönheit, eine priesterliche Auffassung des Künstlertums, die Abwendung von profanem Massengeschmack und -urteil sowie die Forderung nach einem neuen, dem Geistigen zugewandten Menschentyp. Die Wohnung in der Kleiststraße wurde zum ersten ständigen Treffpunkt des George-Kreises und blieb es über viele Jahre hindurch.

Durch die Freundschaft mit dem Dichter erweiterte sich Lechters Bekanntenkreis beträchtlich. Als einen der überzeugtesten George Mitstreiter lernte er den späteren Professor für Geschichte Friedrich Wolters kennen, der auch eine Monographie über den Maler verfaßte; mit ihm verband Lechter zeitlebens eine tiefe Freundschaft. Die George-'Jünger' Kurt Hildebrandt und Berthold Vallentin, ebenso das Bankiers-Ehepaar Andreae (Frau Andreae war die Schwester Walther Rathenaus), in deren Salon sich namhafte Persönlichkeiten aus Politik und Kunst trafen, sollten ihn in der Zukunft regelmäßig besuchen. Die Dichter Karl Wolfskehl aus München und Albert Verwey aus Holland wurden zu seinen engsten Freunden. Häufige Gäste in der Kleiststraße waren außerdem der Pianist Hübner sowie die Komponisten Conrad Ansorge (ein Lisztschüler) und Richard Wintzer, für deren Kompositionen Lechter einige Notentitel gestaltet hat.

1896 war der Name Melchior Lechter in der Welt der Kunst bereits ein Begriff, und seine Popularität wuchs beständig. Der Berliner Architekt Franz Schwechten, Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, beauftragte den Künstler für das von ihm erbaute 'Romanische Haus', ein Miethaus gegenüber der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Glasgemälde zu schaffen. Melchior Lechter begann sogleich mit Entwürfen, die er, gemäß dem stilistischen Erscheinungsbild des Gebäudes, dem romanischen Stil anglich. Kurze Zeit später entstanden die Kartons in Originalgröße, und bereits im September 1896 war das Werk vollendet. Das Landesmuseum Münster besitzt aus dem Nachlaß Lechters zwölf farbige Entwürfe. Doch wissen wir nicht, wieviel Glasfenster das Gebäude schließlich schmückten, (das Romanische Haus existiert nicht mehr) noch, ob die Anzahl der überlieferten Entwürfe vollständig ist.
In jedem Fall konnte Lechter mit dieser Arbeit einen weiteren beachtlichen Erfolg erringen. Die Fenster fanden große Bewunderung in der Öffentlichkeit und selbst das Kaiserpaar, das zur Besichtigung des fertiggestellten Gebäudes erschien, war von Lechters Werk angetan. Der Maler schildert seiner Schwester Anna die Be-

gegnung mit den Monarchen, wenn auch erst am Ende des Briefes, was darauf schließen läßt, daß ihm die Ehre des Kaiserbesuches nicht allzuviel bedeutete. 'Am Dienstag Nachmittag 3 Uhr wurde ich dem Kaiser und der Kaiserin vorgestellt, welche das jetzt fertiggestellte Romanische Haus besichtigten. Der Kaiser war sehr liebenswürdig, die Kaiserin huldvoll, der Kaiser fand die Fenster schön, die Kaiserin reizend.'[53]

Die fruchtbare Zusammenarbeit von Schwechten und Lechter fand ihre Fortsetzung in einem weiteren Glasgemälde-Auftrag. Für die ebenfalls von Schwechten erbaute St. Simeonskirche sollte der Maler eine Fensterrose gestalten. Lechter legte dem Werk, das im Oktober 1897 in St. Simeon eingesetzt wurde, die Offenbarung des Johannes thematisch zugrunde.

Doch wollen wir den Ereignissen nicht vorgreifen. Für das Jahr 1896 nämlich stand Melchior Lechter noch der erste Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn bevor, die Gesamtausstellung seiner Werke. Seit mehreren Jahren hatte Lechter für diese Ausstellung gelebt und gearbeitet, bislang jedoch aufgrund der hohen Ansprüche, die er an sich selbst und sein Werk stellte, den Schritt an die Öffentlichkeit noch nicht gewagt. Eine Präsentation seiner Kunst sollte alle von ihm für wertvoll erachteten Gemälde umfassen. Im Hinblick darauf konnte er noch die Tafelbilder 'Orpheus' und 'Schattenland' vollenden, bevor am 8. November 1896 schließlich die Ausstellung in der Berliner Galerie Gurlitt eröffnet wurde.
Die typographische Gestaltung des Kataloges sowie sein Titelblatt stammen von Lechter selbst. Unter einem Baldachin mit der Aufschrift 'rosa mystika' kniet eine in sich versunkene Gestalt, das Gesicht mit den Händen bedeckt, am mystischen Quell. Als einleitendes Vorwort und gleichzeitige Interpretation des Glasfensters 'Tristan und Isolde' wurde ein Text Richard Wagners gewählt.
In großer Zahl strömten die Besucher in diese Ausstellung, die einundsiebzig Exponate umfaßte. Das Interesse war allgemein sehr groß, obgleich das Verständnis von Lechters Kunst

den meisten Besuchern Schwierigkeiten bereitete. Die vorgestellten Werke ließen sich in die damalige Kunstszene nicht integrieren. Einig war man sich lediglich darin, daß diese Malerei mit dem im Deutschen Reich vorherrschenden Realismus nichts gemein hatte. Parallelen zu den Präraffaeliten oder Nazarenern wurden aufgezeigt; andere glaubten den Einfluß Böcklins in den Gemälden wahrzunehmen oder sahen Lechter als Erneuerer der Gotik. Ein Besucher faßte seine Eindrücke in dem lakonischen Satz zusammen: 'Er kam vom Handwerk und er kam von Münster'[54], womit er wohl noch die treffendste Charakterisierung gegeben haben dürfte. Die Kritik in der Presse fiel überwiegend positiv aus, insbesondere die Glasgemälde wurden lobend hervorgehoben, vier Bilder konnte der Künstler verkaufen.
Der Erfolg dieser Ausstellung, einer der größten seit Jahren in Berlin, ließ Melchior Lechter zu einem berühmten Mann werden.

Die allgemeine Wertschätzung, die der Maler nun genoß, gewann ihm reiche Aufträge. Der Architekt Messel, Mitglied der Akademie, bestellte für seine Villa in Bernburg a.H. ein Glasgemälde, dessen Motiv 'singende und blumenpflückende Mädchen' in einem 'goldenen Walde' wiedergab.[55] Als Inschriften wählte Lechter Nietzsches Sätze, 'Denn alle Lust will Ewigkeit' sowie 'Das Leben ist ein Born der Lust'.
Parallel dazu entstand ein weiteres Glasgemälde, das zur Dekoration des von Messel errichteten Neubaus des Kaufhauses Wertheim bestimmt war und in einem goldenen Lorbeerhain die thronende Göttin Mode, bekleidet mit einem Brokatmantel, das Zepter des Regenten schwingend, darstellt. Die Inschrift unterstreicht die bildliche Aussage: 'Dir Königin Mode, launenhafteste Priesterin der Schönheit huldigen alle Reiche.'

Die sich vertiefende Freundschaft mit Stefan George lenkte Lechters Interessen auch auf die Buchkunst.
Die Leistungen auf dem Gebiete der Buchausstattung hatten seit der Mitte des Jahrhunderts einen Tiefpunkt erreicht. 'Die

Schreckensherrschaft der deutschen Prachtwerke begann damals ihr fürchterliches Wesen zu treiben.'[56] Durch den Fortschritt in der Maschinentechnik und der damit verbundenen Massenherstellung war die gesamte Entwicklung der Buchkunst in einem Niedergang begriffen, die dringend einer Reform bedurfte. Zwar standen den Druckereien eine Vielzahl von Schrift- und Zierformen aller Epochen zur Verfügung, die jedoch ohne Geschmack und künstlerischen Sinn für die Eigenart des Buches kombiniert wurden.
Neue Impulse kamen zu Beginn der neunziger Jahre vor allem aus England, wo William Morris eine Wiederbelebung der Buchkunst einleitete. Morris forderte eine Erneuerung von der Typographie her und war der Meinung, 'daß selbst ein ganz schmuckloses Buch schön sein kann, wenn es gewissermaßen architektonisch ist.'[57]

In Übereinstimmung mit diesen Postulaten hatte Stefan George 1890 seine ersten Gedichte drucken lassen, die sich durch den Verzicht auf jeglichen Schmuck und ein Satzbild von strenger Einfachheit charakterisierten. Lechter bezeichnete später dieses Buch als das erste wieder anständig gedruckte in Deutschland.

Bereits in seiner Ausstellung des vorangegangenen Jahres hatte Lechter außer dem Katalogtitelblatt zwei Proben seines graphischen Könnens geliefert, eine Zeichnung für ein Exlibris sowie das Titelblatt für einen Wäschekatalog und schon 1895 hatte er ein Plakat für die gleichzeitige 'Große Berliner Kunstausstellung' gestaltet, das zunächst jedoch keinen Anklang fand und zwei Jahre im Archiv verschwand. Erst nach dem spektakulären Erfolg seiner Ausstellung wurde das vergessene Plakat erneut hervorgeholt und kündigte die Exposition des Jahres 1897 an.

Mit der buchkünstlerischen Ausstattung von Georges 'Das Jahr der Seele' begann die intensive Zusammenarbeit Lechters mit dem Dichter, die zehn Jahre Bestand haben sollte. Das Motiv des Titelblattes, ein musizierender Engel im Blütengarten, brachte Lechter auch die Anerkennung als Buchkünstler ein, die sich fortan in zahlreichen Aufträgen niederschlug.

Der Verleger Eugen Diederichs übertrug ihm im folgenden Jahr die Ausstattung von Maurice Maeterlincks 'Der Schatz der Armen'. Mit diesem Werk konnte Melchior Lechter erstmals sein Ideal der Buchkunst vollkommen frei verwirklichen.
Überraschend wirkt schon das unübliche, fast quadratische Format des Buches, dessen Seitenbilder gekennzeichnet sind durch dicht geschlossene Wortreihen, die ihnen Abrundung und Ruhe verleihen. An den Kapitelanfängen und -ausgängen stehen grosse Initialien bzw. schwere Schlußleisten, die Motive der Initialen bilden in stilisierter Form Vegetation und Landschaft ab, das Titelblatt gibt einen monumentalen, von der Himmelsglorie überstrahlten Tempelbau wieder.
Die außerordentliche Zufriedenheit, die Lechter selbst über das Geschaffene empfand, teilt sich uns in den Zeilen an seine Schwester mit. "Dieses Buch, an dem ich schon den ganzen Sommer mit inniger Liebe bis jetzt arbeitete ... dieses ist das erste moderne deutsche Buch, welches ein streng durchgeführtes, einheitliches Kunstwerk genannt werden darf ... z.B. Stefan Georges 'Jahr der Seele', das ich im vergangenen Jahr schuf, ist erst ein Schritt auf diesem strengen Pfade, ein Schritt, nicht mehr! Im 'Schatz' endlich ist ein wirkliches, reines Kunstwerk, ohne jeden Kompromiß zustande gekommen."[58]

Im Jahre 1898 fuhr Melchior Lechter gemeinsam mit Stefan George nach Paris. Es war dies der erste Besuch des Malers in der französischen Hauptstadt. Lechter wurde durch George in den literarischen Kreis um Stephane Mallarmé eingeführt und lernte die jungen symbolistischen Dichter kennen. Im Salon von Saint-Paul, dem Dichterfreund Georges, verfolgte er ihre Diskussionen über Kunst und Literatur. Nur wenige Tage verweilten die beiden Deutschen in Paris; doch sind die Eindrücke dieses Aufenthaltes für Lechter von bleibender Wirkung gewesen. In der Kunst des Symbolismus fand er viele eigene Gedanken und Ideen bestätigt.

Nach der Rückkehr aus Frankreich erwartete Melchior Lechter bereits eine neue große Aufgabe. Der Direktor des Kunstgewerbe-

museums in Köln übertrug ihm die vollständige Ausstattung eines Saales im neu erbauten Museumsgebäude, dessen Errichtung durch eine private Spende ermöglicht worden war. Die Kölner Firma Pallenberg stiftete die Dekoration des Saales, der leider im 2. Weltkrieg fast völlig zerstört wurde.
Der Plan des Inhabers Fritz Pallenberg sah zunächst eine Ausstattung in historischem Stil vor. Alle Elemente der Raumgestaltung sollten in seiner Werkstatt ausgeführt werden, die damit ihre hohe Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen wollte. Der Pallenbergsaal sollte ein Dokument der zeitgenössischen Kunst werden und die Leistungen des Handwerks und Kunstgewerbes noch späteren Generationen vor Augen führen.

Dieser ursprüngliche Plan einer historisch stilgebundenen Dekoration wurde jedoch aufgegeben, als man zu der Einsicht gelangte, daß die bloße Kopie eines vergangenen Stils den modernen Zeitgeist nicht glaubhaft zum Ausdruck bringen könne. Durch Vermittlung des Berliner Baurates von Groszheim erhielt schließlich Melchior Lechter den Auftrag, der ihm völlige künstlerische Freiheit ließ und zur einzigen Auflage machte, daß nach Möglichkeit alle Techniken der angewandten Kunst in dem Saale bildhaft werden sollten.[59] Die Einmaligkeit dieses Auftrages ermöglichte es Lechter, auf dem Weg fortzufahren, den er mit der Dekoration seiner eigenen Wohnung begonnen hatte, der vollkommenen Durchgestaltung eines Innenraumes.[60]
Kurz darauf entstanden die ersten Entwürfe. Als motivischen Leitgedanken des gesamten Werkes wählte Lechter die Weihe des Künstlers, denn das Phänomen der Inspiration, sinnbildlich als 'Weihe' gedeutet, beschäftigte den Maler schon seit langem und fand auch in seiner Prosa vielfachen Ausdruck. 'Tauche unter in den mystischen Brunnen deiner Seele, so tief, bis über dir der jenseitige Traumhimmel erhaben sich wölbt. Hier erst atmet dein inneres wahres Wesen frei. Hier wachsen deinem Geist tausend goldene Schwingen. Hier glühen um dich der Mittnacht blutrote Rosen. Hier lodert von ewigen Schalen der Rausch unendlicher Einsamkeiten betäubend empor',[61] postulierte Lechter in 'Sieben Nächte am mystischen Quell'.
Die Visualisierung seines künstlerischen Credos gelang ihm in

dem Tafelgemälde 'Die Weihe am mystischen Quell', das die westliche Längswand des Pallenbergsaales einnahm. Zahlreiche Studien fertigte Lechter zu diesem Werk an, und als im März 1899 der Mitinhaber der Firma Pallenberg, Ludwig Ziegler, in Berlin eintraf, um sich die Entwürfe und Skizzen anzusehen, spendete er dem Maler großes Lob. 'Er war ganz berauscht davon, er konnte sich in begeisterungsvollen Lobsprüchen garnicht genug tun',[62] berichtet Lechter voller Stolz und schließt in dem Brief eine eigene Beschreibung des Werkes für seine Schwester an. 'Vor einem Tempel, kostbar mit Goldplatten und edlen Steinen bedeckt, kniet, die Hände über die Brust gekreuzt, die Augen geschlossen, erhobenen Hauptes der Künstler. Die Priesterin des mystischen Quells reicht ihm in kristallener Schale einen Trunk aus der geweihten Quelle: der den heiligen Rausch erzeugt, aus dem die ewigen Werke der Kunst geboren werden. Der Tempel liegt auf einer mit Hyazinthen bestandenen Höhe, in der Tiefe ein von dunklen Bergwäldern umgebener See, in dem sich der glühende Purpurhimmel feierlich spiegelt. Auf großen, goldenen Kandelabern knistern hohe Kerzen zwischen schlanken Bäumchen. Über alles aber breitet das geheimnisvolle Rot des Himmels den königlichen Purpur des Schweigens, das nur noch von den silbernen Tropfen, die vier heranschwebende Genien in langen, blassen Faltengewändern von den goldenen Saiten gleiten lassen und von leisen Orgelklängen dunkler gefärbt wird. Das ist das Bild. Unter dem Bilde ein Spruch mit geschnitzten goldenen Lettern: Berufen durch des mystischen Quelles Trank: Empfange den heiligen Rausch: aus dem geboren geweihte Werke.'[63]

Das Licht fiel durch die drei thematisch zusammengehörigen Glasgemälde der Ostwand in den Saal. Das in eine überwölbte Nische eingelassene, durch drei Pfeiler geteilte Mittelfenster stellte im Zentrum den 'fons artis' dar, zu dessen beiden Seiten sich zwei Frauengestalten über den Brunnenrand beugen. In den Seitenfenstern nähern sich Figurengruppen dem heiligen Quell der Kunst, Standarten vor sich herführend, auf denen die Sätze zu lesen sind: 'Heilige Kunst, du leuchtend mystischer Gesang auf des Lebens dunklen Wassern.'

Zu beiden Seiten des Glasfensters wie auch des Tafelbildes stand

je eine Bronzefigur auf einem Sockel. Die von Otto Stichling geschaffenen Statuen symbolisierten die Plastik, Malerei, Musik und Poesie und trugen jede ebenfalls eine Inschrift. Auf dem Sockel der Plastik waren die Worte zu lesen: 'Aber zum Menschen treibt er mich stets von neuem, mein inbrünstiger Schaffenswille. So treibts den Hammer hin zum Steine', auf dem der Malerei: 'Ja, du Erhabener, einst sollst du noch schön sein und deiner eigenen Schönheit den Spiegel vorhalten.' Die Poesie wurde mit den Worten umschrieben: 'Aber der Schönheit Stimme redet leise, sie schleicht sich nur in die aufgewecktesten Seelen', und auf dem Postament der Musik schließlich stand: 'Singe mit brausendem Gesange, bis alle Meere still werden, daß sie deiner Sehnsucht zuhorchen.'
Die Mitte der nördlichen Schmalwand hatte ein hoher Kamin inne, in dessen vier Mosaikfeldern vier weibliche Idealgestalten, die Inkarnationen des Kunstgewerbes, wiedergegeben waren. Hinter dem Kamin erwuchs ein mächtiger Kastanienbaum, dessen Blütenkrone beinahe die ganze Wandfläche ausfüllte. Oberhalb der Holztäfelung, die den gesamten Saal ringsum einfaßte, entsprangen je vier Quellen, und auf ihrer Ummauerung wuchsen kleine Blütenbäume.
Auf der gegenüberliegenden Seite stand eine kostbar ausgestattete, mit seidenen Kissen bedeckte Ruhebank, worüber sich ein kreisrunder Rosenbaum erstreckte, der eine längliche Holztafel mit der Darstellung eines Menschenpaares einfaßte, als Symbol der Vereinigung von Kunst und Künstler.[64] Zu beiden Seiten flankierten stilisierte, pyramidenförmige Bäume dieses Motiv.

Die Wände des gesamten Saales waren oberhalb des Paneels mit türkisfarbenem Samt überzogen. Die leicht gewölbte, dreigeteilte Decke des Raumes zeigte in ihrem Mittelbild einen Ring von lebensgroßen, sich an den Händen haltenden Engelsfiguren, welche die Inschrift umgab: 'Alles scheidet, alles grüßt sich wieder, ewig bleibt sich gleich der Ring des Seins, der Ring der ewigen Wiederkunft.' In den Zwickeln leuchteten die Worte: 'Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit', und im innersten des Engelskreises stand in dreimaliger Wiederholung: 'Gott und die Träume'.[65]

Im Jahre 1900 hatte Melchior Lechter die gesamte Ausstattung des Saales, bis auf das große Tafelbild, vollendet. Als künstlerischer Beitrag des Deutschen Reiches wurde der Pallenbergsaal zur Weltausstellung nach Paris geschickt. Wiederholte Reisen Lechters in die französische Metropole waren vonnöten, bis alles zur Zufriedenheit des Künstlers arrangiert war.

In Raum XIV des Ausstellungsgebäudes an der Esplanade des Invalides fand der Pallenbergsaal seine Aufstellung. Im Amtlichen Katalog zur Exposition sind die an der Dekoration des Saales beteiligten Parteien aufgeführt. Für die Ausführung des größten Teiles der Entwürfe Melchior Lechters zeichnete die Firma Pallenberg verantwortlich, die Modelle zu den Figuren an der Decke, den Türen und den vier Bronzefiguren gestaltete Otto Stichling, die Ausführung des Bronzegusses übernahm die Firma Gladenbeck aus Berlin. Die deutsche Glasmosaik-Gesellschaft Puhl & Wagner lieferte die Mosaiken, Villeroy & Boch die Majoliken, Christoph Andreae sowie die Gebrüder Schöller fertigten die Wandstoffe bzw. Bodenteppiche an.[66]
Betrachten wir die lange Liste der Firmen und die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Techniken, so scheint uns der Wunsch des Stifters nach einer Repräsentation der verschiedenen angewandten Künste voll und ganz erfüllt worden zu sein.
Der Pallenbergsaal erregte beträchtliche Aufmerksamkeit und fand die lobende Anerkennung der Jury, die Melchior Lechter für diese Leistung den 'Grand Prix' zusprach.

Wie wir der Korrespondenz mit Anna Lechter entnehmen können, war das große Saalbild 'Die Weihe am mystischen Quell' zum Zeitpunkt der Weltausstellung noch nicht vollendet. Während der folgenden zwei Jahre beschäftigte sich Lechter mit der Ausarbeitung dieses Gemäldes, das im August oder September des Jahres 1902 fertig und wenig später von der Berliner Galerie Keller & Reiner der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Die einen Monat währende Sonderausstellung fand in einem feierlichen Schlußakt mit Darbietungen von Stefan George und dem Pianisten Conrad Ansorge ihren Abschluß.

Bevor jedoch das Gemälde zu seinem endgültigen Bestimmungsort gelangte, wurde es zunächst im Leipziger Kunstverein gemeinsam mit anderen Werken des Künstlers ausgestellt. Der Besuch dieser Ausstellung war, wie Lechter berichtet, 'ein kollossaler.'[67]

Sein Plan, die 'Weihe' noch in anderen Städten Deutschlands zu zeigen, zerschlug sich jedoch, so daß im März 1903 schließlich das Gemälde dem Pallenbergsaal eingefügt werden konnte, 'wo es vielleicht für Jahrhunderte schlummern wird'[68], so erhoffte es sich zumindest der Künstler. Die Zukunft sollte seinen Wunsch zunichte machen, denn bereits nach wenigen Jahren wies das Gemälde Zeichen der Zerstörung auf. Als der Künstler davon erfuhr, erbot er sich, das Werk einer gründlichen Restauration zu unterziehen, doch sein Vorschlag wurde abgelehnt, und viele Jahre später schreibt Lechter voller Erbitterung an Marguerite Hoffmann: "Wenn ich an den Untergang der 'Weihe' denke, krampft sich mir das Herz zusammen."[69]
Die Ursachen des Verfalls lagen wahrscheinlich an der schlechten Qualität der verwendeten Farben. So richtete sich denn auch die Anklage Lechters an die Hersteller dieser Produkte, von denen er sich betrogen glaubte. 'Freilich das Beste wär's, sich die Farben, wie die Alten taten, selbst zu bereiten',[70] stellt er resignierend fest.
Solchermaßen unerfreuliche Tatsachen konnten allerdings die Faszination, die von diesem Saal ausging, kaum schmälern. Seine entrückte Atmosphäre vermittelte den Besuchern die Illusion eines Heiligtums, in dem das Gefühl für Zeit und Raum verlorenging, und die 'tiefsten Mysterien' sich zu enthüllen schienen.[71] Sein sakraler Charakter verleitete, ähnlich einem Kirchenraum, zur Andacht und inneren Einkehr.

1.3 Biographischer Abschnitt III (1901 - 1914)

In den zurückliegenden Jahren hatte Melchior Lechter neben seiner Arbeit für den Pallenbergsaal, die ihn stark beanspruchte, dennoch Zeit für andere Aufgaben gefunden, wobei er sich besonders produktiv auf dem Gebiete der Buchgraphik erwies; so gestaltete er u.a. den 'Teppich des Lebens' von Stefan George.

1899 hatte der Dichter das soeben vollendete Werk seinen Freunden in Lechters Wohnung vorgelesen und dem davon sehr beeindruckten Lechter die Ausstattung übertragen. Der Maler schuf, dem Inhalt der Dichtung kongenial, eine monumentale Ornamentik, die viele als den Zenit seines Schaffens für Stefan George und den 'Kreis der Blätter für die Kunst' betrachten.
Es folgte 1900 die Ausstattung der von George und Wolfskehl herausgegebenen 'Deutsche Dichtung'. Daneben entwarf Lechter zahlreiche Akzidenzen und Exlibris.

Lediglich drei Pastelle aus dem Jahre 1901 sind auf uns gekommen, die 'Rosenwunderhymne', 'Sanctus, sanctus, sanctus' sowie 'Vision von Traum der Ewigkeit'.

Im Frühjahr 1901 unternahm Lechter eine Reise in die Toskana und nach Umbrien, in deren Verlauf er auch Siena besuchte.

Auf drei Hügeln erbaut liegt die Stadt inmitten einer landschaftlich reizvollen Ebene. Beherrschendes Wahrzeichen ist ihr mächtiger, Marmor verkleideter, gotischer Dom, um den sich die Häuser und Straßen strahlenförmig gruppieren. 'Vor allen anderen Städten Italiens hat Siena seine gotische Einheit am reinsten bewahrt.'[72] Es kann somit nicht verwundern, daß Lechter in seiner Verehrung für die Gotik von Siena zutiefst beeindruckt war und in den folgenden Jahren erneut in diese, seine 'geliebte, angebetete' Stadt zurückkehrte.[73]
Die Gemäldesammlung von Siena bietet einen reichhaltigen Überblick über die frühe sienesische und florentinische Malerei. Vielleicht noch während dieses Aufenthaltes wird Lechters Kopie des Triptychons der Madonna mit dem Kinde, umgeben von

Engeln und Heiligen, nach Giovanni di Paolo begonnen worden sein, wenn diese auch erst in das folgende Jahr datiert ist.[74]

Nach seiner Rückkehr nach Berlin im Juni 1901 beauftragten ihn die Bauräte Kayser & von Groszheim, für das Seitenvestibül der neu erbauten Musikhochschule drei Glasgemälde zu entwerfen. Lechters thematisch zusammengehörige Darstellungen in Rundbogenfenstern zeigen in ihrem mittleren Teil die unter einem Rosenbaldachin thronende personifizierte Gestalt der Musik und in den Seitenfenstern zahlreiche, in prächtige Gewänder gekleidete musizierende Figuren. Die Inschrift auf dem Sockel des Thrones besagt: 'Musica dulcissima filia divinae majestatis'.

Die eingereichten Entwürfe des Malers wurden jedoch abgelehnt. Ausschlaggebend für diese Zurückweisung war das Mißfallen des Kaisers, der die Richtlinien der deutschen Kulturpolitik festlegte. Lechter gibt seinem Ärger über dessen Entscheid in einem Brief an Anna Ausdruck: "Der Minister von Stutt soll sie (Entwürfe, Anm. d. Verf.) dem Monarchen sogar mit warmer Fürsprache selbst vorgelegt haben. Er fiel jedoch damit ab, mit dem Bemerken, 'sie seien ihm zu modern'! Und in welchen Tonarten er von der 'Moderne' spricht, wird Dir durch die Zeitungen nur zu bekannt sein. Es ist eine große Willkürlichkeit in seinen Urteilen. Wohin soll das in Preußen noch führen! Der ganze Senat und das Ministerium waren für meine Entwürfe und nun kommt er, der alles Besserwissende und macht einen Strich durch die Rechnung. Er kann es ja, niemand widerspricht ihm ja im Heiligen Deutschen Reich. Jetzt wird wohl ein schöner Schund hereinkommen: Aufgewichste Schnurrbärte usw."[75]

Auf der bereits erwähnten Ausstellung des Leipziger Kunstvereins Anfang 1903, in dessen Mittelpunkt die 'Weihe am mystischen Quell' stand, hatte Melchior Lechter ein weiteres Glasgemälde präsentiert, den 'Ritter Keuschheit'. 'Mit der Schönheit feierlicher Krone schmück ich deine Jugend', lautet die Inschrift, die den Inhalt der Darstellung verdeutlicht. Ein Ritter setzt der sich vor ihm neigenden, nackten, weiblichen

Gestalt eine Krone auf ihr Haar. 'Das Glasgemälde ist glühendtief in der Farbe', kommentiert dazu Lechter.[76] Als Modell für die Figur des Ritters fungierte Lothar Treuge, ein junger, 1879 in Danzig geborener Dichter, den Lechter durch Stefan George kennengelernt hatte, dessen weiterem Kreis Treuge angehörte.

Am 1. Mai 1903 reiste Lechter abermals für zwei Monate nach Italien und erneut führte ihn sein Weg nach Florenz und Siena wie erstmals auch nach S. Gimignano, einem kleinen Ort in den Bergen. Im Verlaufe dieses Aufenthaltes entstanden zahlreiche Skizzen und Pastelle. Nur gezwungenermaßen kehrte Lechter im Juli in die Heimat zurück. 'Ich war gerade so gut im Arbeiten nach der Natur begriffen, als ich nach dem Norden aufbrechen mußte',[77] schreibt er bedauernd und wünscht sich, die Hälfte des Jahres in Italien verbringen zu können.
Für lange hielt es Lechter jedoch nicht in Berlin und bereits einen Monat später folgte er der Einladung Richard Wintzers und fuhr für einige Wochen nach Ahlbeck an die Ostsee.

Lechters Reiselust ließ ihn von nun an fast jedes Jahr Deutschland für etliche Monate verlassen, wobei sein bevorzugtes Reiseland Italien wurde.
1904 hingegen suchte er Erholung und künstlerische Anregungen auf Elba. Die Insel, deren üppige Vegetation die Sonne in glühendes Licht taucht, inspirierte ihn zu vielen leuchtenden Pastellen. Von Portoferraio aus, wo Lechter Quartier genommen hatte, führten ihn Abstecher nach Bagnaia und Marziano. 'Der einsame Garten auf Elba' heißt eine Federzeichnung, die er in Bagnaia anfertigte.
Leider zwang ihn sein schlechter Gesundheitszustand, die Insel vorzeitig zu verlassen. Lechter war an Gelenkrheumatismus erkrankt, den der Arzt auf die frühmorgendlichen Bäder im Meer zurückführte. Die Schmerzen wurden so stark, daß der Künstler nicht mehr allein gehen konnte. Befreundete Helfer, Eleonore Reichl und Ludwig Ziegler, begleiteten Lechter schließlich zu-

rück nach Berlin, wo er sich langsam von der Krankheit erholte.

Eleonore Reichl, die in Berlin eine Pension leitete, hatte der Maler ein Jahr zuvor in Siena kennengelernt. In der Folge entwickelte sich ihre Freundschaft sehr tief, bis sie im Jahre 1909 mit einem erbitterten Streit ein jähes Ende fand. Lechter hinterließ uns zwei Bildnisse dieser Dame, die er 1904 und 1906 schuf.

Im Dezember 1904 veranstaltete Lechter zum ersten Mal eine Ausstellung in seiner Wohnung, wo in der Mehrzahl die während seiner letzten beiden Italienreisen entstandenen Pastelle vorgestellt wurden. Die Ausstellung bescherte ihm einen großen finanziellen Erfolg, denn neunzehn Bilder konnten verkauft werden. Das so verdiente Geld ermöglichte es ihm, das folgende Jahr zur Hälfte in Italien zu verbringen.

Im Juni 1905 erlebte Lechter eine Audienz des Papstes auf dem Petersplatz mit und war von dem 'großartigen Schauspiel' zutiefst beeindruckt.[78]
Mit Sicherheit können wir annehmen, daß der Künstler eingehend die antiken Bauwerke und mittelalterlichen Kirchen studierte und auch die großen Kunstsammlungen der Stadt nicht zu besuchen vergaß.
Von Rom aus ging die Reise nach Neapel, wo ihn die Antikensammlung des Nationalmuseums in Begeisterung versetzte, und einige Tage später erhielt seine Schwester einen Kartengruß aus Pompeji.
Am Ende der Rundreise traf Lechter in Casamicciola auf Ischia ein, um sich für die restliche Dauer seines Italien-Aufenthaltes gesundheitlich zu erholen.
Das hochgelegene Hotel, in dem der Künstler wohnte, bot ihm eine herrliche Aussicht auf die Landschaft der Insel mit dem beherrschenden Gipfel des Epomeo. In einem Pastell hat Lechter dieses Motiv festgehalten. Während der folgenden Wochen entstanden weitere Pastellgemälde. Abends beschäftigte ihn die Visualisierung des Motivs eines Weinganges 'alles in üppigen Abendglanz getaucht. Das saftige Weinlaub, die straffen hängen-

den Trauben und zur Erde in Töpfen ein Blumenflor in leuchtenden Farben.'[79]
Ein anderes Mal beschreibt er seiner Schwester ein Pastell mit den Worten: 'Ich male jetzt ein weißes Haus, das teilweise oben an der Seitenwand von der späten Sonne vergoldet wird. Alles andere liegt im Schatten und hat eine wundervoll keusche Färbung, die sich noch erhöht durch viele zart weiß--bläuliche Blumentöpfe mit gebrochenen Blumenfarben. Außerdem sieht man in einen Laubgang hinein, der am Ende durch eine blaue Gartenwand tief im Schatten abgeschlossen ist. Darüber dunkle Bäume und ein warmer, grün-goldener Himmel.'[80]
Das Leben auf der Insel schien Lechters künstlerischen Ansprüchen vollkommen zu genügen. Entgegen seiner früheren Ansicht fand er ausreichend Motive, die er in Bilder umsetzen konnte. Er schreckte sogar nicht davor zurück, in einem Boot auf dem Wasser zu malen, woraufhin er auch sogleich seekrank wurde.
Am 5. Oktober 1905 reiste Lechter aus Italien ab und traf mit Zwischenstationen in Rom, in der Schweiz und München am 28. Oktober wieder in Berlin ein.
In den folgenden zwei Monaten organisierte er seine zweite Ausstellung in der Galerie Gurlitt, die am 15. Dezember eröffnet wurde. Dieses Mal konnten die Besucher neben den Pastell--Gruppen aus der Toskana und von der Insel Elba die auf Ischia entstandenen Bilder besichtigen. Trotz vorheriger Skepsis gelang es Lechter, etliche Pastelle zu verkaufen.

Bereits im Frühjahr 1905 war der Maler von der Landeskunstkommission aufgefordert worden, für die Neustädter Kirche in Bielefeld ein Wandgemälde zu entwerfen, und gerade noch termingerecht hatte er den Pastell-Entwurf mit dem Titel 'Das Mysterium Christi' einreichen können. Fünfundvierzig Figuren sollten nach Lechters Vorstellung lebensgroß dargestellt werden. Als Bild- und Rahmeninschriften wählte er: 'Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende spricht der Herr, der da ist' sowie 'Ich will den Durstigen geben von dem Brunnen des leben-

digen Wassers'. Die dritte Inschrift ist in lateinischer Sprache abgefaßt und lautet: 'Stetit angelus iuxta aram templi habens thuribulum aureum in manu sua et data sunt ei incensa multa et adscendit fumus aromatum in conspectum dei'.
Große Hoffnung auf Erteilung des Auftrages hegte Lechter jedoch nicht, und sein Pessimismus gab ihm recht. Im Oktober 1906 erhielt er von den zuständigen Stellen eine Absage, die ihn ungeheuer erboste. 'Dieses war wohl das letzte Mal, daß ich mich auf eine Sache, die vom Staat ausgeht, einließ. Ich habe genug!'[81]

Sollte dieses Werk auch nie zur Ausführung gelangen, so inspirierte es doch den Künstler nach eigenem Bekunden zu einem neuen. "Ich bin durch meinen Bielefelder Entwurf zu einem neuen Tafelbilde gekommen, ein großes Mysterium, die neun Chöre der Engel darstellend. Das Ganze ist wie eine grandiose Fuge gedacht. Aus der Tiefe dunkel, glühend, aufbrausend, immer leuchtender, lichter werdend, bis sie im höchsten Glanz: Der ewigen Stille als 'Dreiklang' verklingt."[82] Welches Gemälde Lechter hierbei anspricht, bleibt allerdings fraglich. Eine Zuweisung aufgrund dieser Beschreibung innerhalb seines überlieferten Oeuvres ist nicht möglich.

Im April 1906 meldet der Künstler seiner Schwester, daß er 'zur Abwechslung'[83] einmal zwei Stilleben gemalt habe. Hierbei handelt es sich mit einiger Gewißheit um die künstlerische Wiedergabe einer Bronzestatuette, die Lechter einmal von vorn und einmal in Rückenansicht darstellte, jeweils umgeben von glänzendem Schmuck.
Daneben widmete er sich dem Entwurf eines zu stickenden Altar-Antependiums mit dem Titel 'Panis-Angelorum', das er in der kommenden Kunstgewerbeausstellung in Dresden vorzustellen gedachte. Ständig kamen ihm neue Ideen, wie dieses Werk noch 'kostbarer und 'mystisch-feierlicher'[84] werden könnte, so daß sich seine Ausführung durch gewerbsmäßige Sticker verzögerte, und letztendlich das Antependium über das Entwurfsstadium nicht hinauskam.
Im Oktober 1906 besuchte Lechter die 'Dritte Deutsche Kunst-

gewerbe-Ausstellung' in Dresden, die ihm sehr gefiel. 'Es sind ganz wundervolle Sachen hier, allerdings auch Auswüchse, wie das ja bei einer modernen Ausstellung gar nicht zu vermeiden ist.'[85] Wie wir dem Ausstellungs-Katalog entnehmen können, gehörte jedoch Lechters Antependium nicht zu den Exponaten.

Ein Jahr später erst präsentierte er den Entwurf in der vom 15. August bis Ende September laufenden Ausstellung für 'Alte und moderne christliche Kunst zu Aachen', die daneben vier weitere Entwürfe des Künstlers zeigte: 'Musica sacra', Entwürfe für drei Glasgemälde, 'Mysterium Christi', Wandgemäldeentwurf und zwei Mosaik-Kartons für den Pallenbergsaal. Lechter wurde für diese Werke mit der 'Silbernen Medaille' ausgezeichnet.

Ebenfalls noch 1906 waren das Temperagemälde 'Ein Hausaltärchen: L'Angelo ed i fiori', für das Lechter zwei Jahre später einen kunstvoll verzierten Rahmen schuf, und ein weiteres Glasgemälde (ohne Titel) entstanden.

Auf Wunsch des Verlegers Georg Bondi entwarf Lechter 1907 für dessen Dresdener Wohnung ein dreiteiliges Glasgemälde, das uns unter dem Titel 'Glasgemälde-Triptychon für das Sanktuarium einer Dame' bekannt ist und dem als Inschrift auszugsweise und in leichter Abänderung ein Gedicht Stefan Georges 'Im Park' als stimmungsverwandt unterlegt wurde: 'Der Dichter, dem die Vögel angstlos nahen, träumt einsam in dem weiten Schattensaal. Die jenen Wonnetag erwachen sahen, empfinden heiß, von weichem Klang berauscht, der Dichter auch der Töne Lockung lauscht, doch heut darf ihre Weise ihn nicht rühren, mit seiner Geisterwelt er Rede tauscht. Er hat den Griffel, der sich sträubt zu führen.'

In den Monaten März und April des Jahres 1908 stellte er dieses Werk gemeinsam mit 66 anderen, darunter den Entwürfen 'Panis Angelorum' und 'Das Mysterium Christi' sowie dem 'Hausaltärchen: L'Angelo ed i fiori' im Salon Fritz Gurlitt aus.

Bereits am 14. Januar 1907 hatte Lechter seiner Schwester eine Überraschung mitteilen können, den Auftrag dreier Glasgemälde für das Museum seiner Heimatstadt Münster. Die folgenden drei Jahre war Lechter mit der für ihn ehrenvollen Aufgabe beschäftigt. Zahlreiche Studien, ausgearbeitet bis ins kleinste Detail, zeugen von seiner intensiven Vorarbeit. Ende des ersten Jahres wurden die Entwürfe und Kartons fertiggestellt, und im November 1909 war das gesamte Glasgemälde-Triptychon vollendet.
Innerhalb Lechters künstlerischer Hinterlassenschaft beansprucht dieses Werk, 'Lumen de lumine' benannt, hinsichtlich des Gehaltes wie auch der technischen Leistung einen der vorderen Plätze. Um Lechters Leistung angemessen würdigen zu können, vergegenwärtige man sich, daß das mittlere Glasfenster eine Höhe von fünf Metern und eine Breite von fast drei Metern erreicht, und auch die kleineren Flügelbilder noch an die drei zu zwei Metern groß sind. Wie kompliziert und arbeitsintensiv die Fertigstellung der Glasfenster war, beweist wohl am eindruckvollsten die Tatsache, daß der Künstler etwa 30.000 Glasstücke zusammenfügte.
Als Inschriften wählte er Sätze, die seiner eigenen poetischen Feder entsprungen waren und unter dem Titel 'Sieben Nächte am mystischen Quell' in den 'Blättern für die Kunst' veröffentlicht wurden: 'Blumengeschmückter Abgrund der Schönheit, darin sich Seraphe spiegeln, heiliger Quell: Gib uns das innere Gesicht! Kostbares Gefäß, darin Anfang und Ende eins wurden, heiliger Quell: Gib uns die innere Flamme! Aeolsharfe des Grenzenlosen, darin der Atem des Alls seine unaufhörlichen Seufzer singt, heiliger Quell: Gib uns die innere Kraft: Ursprung aller Bilder.'[86]
Vor der endgültigen Überführung des Triptychons nach Münster wurde es gemeinsam mit den vorbereitenden Studien, Entwürfen und Kartons sowie anderen Werken Lechters in einer Sonderausstellung vom 12. Dezember 1909 bis 1. Januar 1910 in der Akademie der Künste ausgestellt.
Den Akt der feierlichen Einfügung des Glasgemäldes in Münster eröffnete ein in die geistige Thematik Lechterscher Kunst einführender Vortrag von Friedrich Wolters.

Obgleich Melchior Lechter, zumal während des vorangegangenen Jahres, täglich in der Glasmalerwerkstatt anzutreffen war - sein für das Jahr 1909 geführtes Tagebuch belegt dies[87] - fand er überdies noch Zeit für buchgraphische Aufgaben, die ihm besonders am Herzen lagen.
Bereits 1906 besorgte Lechter die Ausstattung des von George herausgegebenen 'Maximin', ein dem früh verstorbenen Freund des Dichters gewidmetes Gedenkbuch, und bemerkt dazu: 'So kostbar und edel im Material haben wir noch kein Werk herausgegeben.'[88] Dem schloß sich 1907 als letztes der drei Hauptwerke Georges, nämlich dem 'Jahr der Seele' und 'Teppich des Lebens' der 'Siebente Ring' an.
In der Folge lockerte sich die enge Beziehung zwischen Dichter und Maler zunehmend im privaten wie auch im künstlerischen Bereich; die Gründe für diese Entfremdung lagen in weltanschaulichen und künstlerischen Differenzen. So drängte George immer öfter auf eine strengere, schlichtere Ausstattung seiner Bücher, während Lechter auf einer bildhaft-symbolischen Gestaltung beharrte. War auch in künstlerischer Hinsicht eine Trennung unvermeidlich, so blieb doch der menschliche Kontakt zwischen beiden zeitlebens, wenn auch in reduzierter Intensität, bestehen.

Da durch den Bruch mit George und der 'Blätter für die Kunst' Lechter das Medium fehlte, durch das er sich artikulieren konnte, gründete er 1909 im Verlag Otto von Holten seine eigene, die 'Einhorn-Presse', in der er seine Ideen hinsichtlich des Buches als Kunstwerk realisieren wollte. Nahezu alle seine bedeutenden buchkünstlerischen Arbeiten seit 1909 sind in ihr erschienen. Lechter wählte in Eigenverantwortung Texte aus, besorgte die Ausstattung und bestimmte die Auflagenhöhe. Als Opus I der Einhorn-Presse erschien 1909 Friedrich Wolters' Schrift über den George-Kreis 'Herrschaft und Dienst' in der Ausschmückung Melchior Lechters.

Nach dem ideell erfolgreichen, materiell weniger ergiebigen Abschluß seines Auftrages für das Museum in Münster, begab sich

Lechter zunächst auf eine Reise in den Süden, die ihn diesmal zum Gardasee und nach Venedig führte. Die Monate von April bis Anfang Juli 1910 verbrachte er in Italien, wo er seine Impressionen der südlichen Seenlandschaft in vielen lichten Pastellen festhielt.

In Gargnano erlebte er als Zuschauer das St. Antonius-Fest mit, das nachmittags mit einer Prozession begonnen, abends mit festlicher Illumination und Feuerwerk beendet wurde. 'Es sah ganz entzückend poetisch aus', schreibt dazu Lechter. 'Ein kleiner Hafen mit schaukelnden Kähnen, darin sich die bunten, leuchtenden Lampions samt dem gestirnten Nachthimmel spiegeln, am Ufer heben sich von den farbenhellen Häusern die dunklen Massen des stehenden und sitzenden Volkes ab. Über diese Vielfältigkeit an Farbe und Bewegung gießt der Mond sein phantastisches, stilles Licht aus und der See ist still und glatt, ein polierter Spiegel aus altem Silber.'[89]

Dieses Motiv transponierte Lechter in ein Pastell, das er jedoch erst später wegen des schlechten Wetters im Zimmer malte und selbst als gelungen, als 'ganz echt'[90] betrachtete.

Fast das gesamte Jahr 1910 war Lechter von Berlin abwesend. Für einige Wochen weilte er als Gast von Alexander von Bernus auf Stift Neuburg am Neckar, wohin auch Karl Wolfskehl eingeladen worden war, und gemeinsam planten die drei Freunde ihre Reise nach Indien. Für Lechter bedeutete Indien das 'verheißungsvolle Land' und eine Reise dorthin die Erfüllung all' seiner Sehnsucht. Schon seit Jahren vertiefte er sich in die Schriften der brahmanischen und buddhistischen Philosophen, aus denen er seelische Kraft schöpfte. Übereinstimmend erklärten seine Freunde, daß es kaum einem Europäer besser gelungen sei, in die Urgründe der Philosophie und Religion Indiens einzudringen, deren mystische Lehren in sich aufzunehmen als Melchior Lechter. Mit innerer Begeisterung und glühendem Überzeugungseifer konnte Lechter in Gesellschaft sein immenses Wissen über die alten Religionen offenbaren.

Gleichermaßen seit geraumer Zeit beschäftigte sich der Maler mit den Lehren der Theosophischen Gesellschaft, die, 1875 in New York von Olcott und Blavatsky gegründet, ebenso in Europa

zahlreiche Anhänger gewonnen hatte. Lechter selber war mit höchster Wahrscheinlichkeit Mitglied dieser seit 1892 auch in Berlin etablierten Organisation.[91]
H.P. Blavatsky wurde ihm durch ihre Bücher, besonders der 'Geheimlehre', zur verehrungswürdigen Führerin auf der Suche nach den Ursprüngen der Religionen und nach Wahrheit und Erkenntnis.

Wenn auch Alexander von Bernus die Indienreise kurzfristig absagte, hielten Lechter und Wolfskehl an ihrem Vorhaben fest und brachen, mit zahlreichen Empfehlungsschreiben prominenter Persönlichkeiten, wie des Großherzogs von Hessen, ausgestattet, von Genua aus in Richtung Indien auf. Vorsorglich hatte Lechter während einer kurzen Stippvisite in seiner Berliner Wohnung noch sein Testament aufgesetzt und alles für seine lange Abwesenheit eingerichtet.
Am 9. Oktober 1910 beginnen die Tagebucheintragungen des Künstlers, die er später in kostbarer Ausstattung als Opus II der Einhorn-Presse, 'Tagebuch der indischen Reise', veröffentlichte.
Nach Stationen in Port Said und Aden erreichte ihr Schiff, die 'Lützow', am 22. Oktober Colombo auf Ceylon. Während der folgenden vier Wochen erkundeten Lechter und Wolfskehl die Insel. In Colombo wurden sie im Tempel des 'Prinz-Priesters', Bruder des Königs von Siam, empfangen, der sich mit ihnen über Buddhismus, Mystik, Theosophie und Okkultismus unterhielt. Ein anderes Mal waren sie Gäste von Mrs. Higgins, einer Schülerin von H.P. Blavatsky. In Kandy besuchten sie einen Buddha-Tempel und erlebten ein buddhistisches Prozessionsfest mit. Ständiger Regen jedoch hinderte Lechter nicht nur am Malen im Freien, sondern veranlaßte sie schließlich auch, die Insel vorzeitig zu verlassen.
An Bord der 'Palitana' kamen Lechter und Wolfskehl am 22. November 1910 nach Madurai in Südindien. Die Besichtigung des Tempelbezirks von Madurai mit dessen Hauptsehenswürdigkeit dem 'Großen Tempel' läßt Lechter 'taumelig' werden vor Ehrfurcht und Begeisterung.[92]

Einige Tage später besuchten sie in Adyar, einem Vorort von Madras und seit 1882 Hauptsitz der Theosophischen Gesellschaft, deren Präsidentin Annie Besant, eine frühere Mitarbeiterin H.P. Blavatskys, die sie freundlich, aber distanziert empfing, so daß sich Lechter und Wolfskehl bereits nach fünfzehn Minuten wieder verabschiedeten.
Im europäisch geprägten Madras verweilten sie nicht lange, sondern begaben sich bald darauf in das sechzig Kilometer südlich von Madras gelegene Mahabalipuram, einer ehemaligen Hauptstadt des Pallava-Reiches. Während der Blütezeit dieser Stadt vom 6.-8. Jahrhundert entstanden die sogenannten 'Sieben Pagoden', vier Tempel, von denen einer noch erhalten geblieben ist.

Unglücklicherweise erkrankte Karl Wolfskehl gleich in den ersten Tagen seines Indienaufenthaltes an Dysenterie. Eine stationäre Behandlung im Krankenhaus von Madras blieb ohne Erfolg, so daß sich Wolfskehl nach mehreren Wochen Unwohlseins entschloß, nach Deutschland zurückzukehren.
Lechter hingegen setzte seine Reise fort. In Begleitung eines einheimischen Führers fuhr er im Dezember 1910 von Madras aus durch den Golf von Bengalen nach Rangun, der Hauptstadt von Birma. Die dortige farbenprächtige 'Goldene Pagode' versetzte ihn in große Begeisterung. 'Ein Eden für einen Koloristen',[93] schwärmt er.
Von Rangun aus führte ihn die Reise über Prome nach Pagan. Die Ananda-Pagode von Pagan, deren Schmuck aus glasierten Tonplatten Szenen aus dem Leben Buddhas wiedergibt, faszinierte ihn derart, daß er feststellt: 'So ist der Tempel des heiligen Grales gewesen, so muß er erschienen sein.'[94]
Per Schiff auf dem Irawadi erreichte Lechter über Mandalai Bhamo, von wo er Ende Januar 1911 nach Indien zurückkehrte. Nach zwei Tagen Aufenthalt in Kalkutta begab er sich in das über sechshundert Kilometer entfernte Darjeeling am Fuße des Himalaya. Eine bereits bewilligte Audienz beim Dalai-Lama von Tibet, der zu jenem Zeitpunkt als Flüchtling und Gast der englischen Regierung in Darjeeling weilte, wurde in letzter Minute abgesagt. Lechter, der sich bereits ein Gespräch über esoterische Lehren versprochen hatte, war über die Absage außeror-

dentlich enttäuscht.
Anfang Februar gelangte Lechter über Gaya und Bodh-Gaya mit einem Besuch des dortigen Schiwa-Tempels nach Benares. Die 'Heilige Stadt' am Ganges, Wallfahrtsort aller gläubigen Hindus, hat eine Vielzahl von Sehenswürdigkeiten aufzuweisen. Berühmt ist der im 18. Jahrhundert erbaute Durja-Tempel, von zahllosen Affen bevölkert, den Lechter ebenso besichtigte wie den Vichwanath-Tempel, Hauptheiligtum von Benares, und unweit davon den Tempel der Annapurna. Ein Besuch der Theosophischen Gesellschaft von Benares schloß sich dem an.
Über Chatapur, Khajraho und Gwalior erreichte Lechter Mitte Februar Agra, die ehemalige Hauptstadt des Mogulreiches. Das berühmte Taj Mahal, Grabstätte der Gattin des Großmoguls Shahjahan, empfindet Lechter 'langweilig zum Gähnen',[95] und er beklagt: 'Es ist kalt, hart, erfindungslos, im einzelnen ohne Charakter, ohne Einfall, ohnegleichen.'[96]
Die gleiche vernichtende Kritik erhielt der Palast in Delhi, erbaut Mitte des 17. Jahrhunderts unter Shahjahan, den Lechter einige Tage später nach Stationen in Lahore und Amritsar aufsuchte.
Ebensowenig Positives konnte er der Architektur von Jaipur abgewinnen, wohingegen ihn die nahe von Jaipur gelegene alte Fürstenresidenz von Amber begeisterte.
Anfang März gelangte Lechter über Palitana, mit Besichtigung des Tempelbezirks und des 'Heiligen Berges' sowie Ahmedabad, mit seinen vielen mohammedanischen Kultbauten, nach Bombay. Ein Ausflug führte ihn zu den nahegelegenen Höhlentempeln von Ellora. Vom 4. - 13. Jahrhundert wurden in eine Hügelkette hinein vierunddreißig Kulthöhlen angelegt, die je nach Kultus mit Figuren aus der Geisteswelt des Buddhismus, Hinduismus und der Jainreligion ausgeschmückt sind.
Nach Stationen in Chindambaram, Tanjore und Trichinopoly traf Lechter am 24. März 1911 wieder in Colombo auf Ceylon ein. Zum Abschluß seiner Reise fuhr er nach Anuradhapura, einer buddhistischen Ruinenstadt, im 5. Jahrhundert vor Christus gegründet, die die 'Acht Heiligen Plätze' des Buddhismus beherbergt, darunter auch den Boddhi-Baum, angeblich der älteste

Baum der Welt, unter dessen Zweigen 529 v. Chr. Buddha erleuchtet worden sein soll.
Drei Blätter dieses heiligen Baumes nahm Lechter mit in die Heimat, die er später, zusammen mit den in Indien erworbenen Opalen und Mondsteinen, zu einem Schmuckstück verarbeitete. Anfang April 1911 kehrte Lechter an Bord der 'Princess Alice' nach Europa zurück.

Im Juni des Jahres 1911 traf er nach mehr als sechs Monaten Abwesenheit wieder in Berlin ein. Die Eindrücke seiner Indienreise hatte er auf 2000 Fotos festgehalten, die in der Mehrzahl jedoch wegen der Verwendung von ungeeignetem Papier nicht entwickelt werden konnten. Vollendete Bilder brachte er vermutlich nur wenige zurück, da, wie er selbst bemerkte, malen und sehen gleichzeitig zu viel für die kurze Zeit gewesen sei.

In den Monaten Juni bis Dezember arbeitete Lechter an der Ausstattung seines Tagebuches, das im folgenden Jahr in einer besonders kostbaren Form, zum Teil mit Emaille und Amethysten geschmückt, herauskam.

'Ich habe mir ein buddhistisches Stilleben aufgebaut, das ich jetzt male', läßt Lechter seine Schwester im April 1912 wissen. 'Ich will durch diese Arbeit mir etwas von der glühenden Pracht Ranguns von der Seele malen, in Erinnerung so mich verlierend, untertauchend. Es ist auf Gold, Violett und Grün (auf diesen Farbendreiklang-Akkord) aufgebaut. Eine Kerze brennt und ihr Schein tastet vorsichtig am goldenen Buddha hinan, entzündet einen Goldschatten üppiger Widerscheine und macht dadurch die reichen indischen Goldstickereien des Seidenhintergrundes erbleichen.'[97]
Ab August hielt sich Lechter wiederum in Bad Orb auf und setzte dort die Arbeit an seinem Buddha-Stilleben fort. 'Es macht mir recht viel Kopfzerbrechen. Die neue Farbe nämlich, die ich bei diesem Bilde in Anwendung bringe, läßt sich so schwer behandeln.'[98] Welcher Technik er sich hierbei bedienen wollte, bleibt unklar. Sein Problem konnte er offensichtlich jedoch

nicht lösen und griff daher auf die altbewährte Tempera-Technik zurück.
Eine eindeutige Identifikation dieses Gemäldes ist uns nicht mehr möglich. Zwar kennen wir ein Buddha-Stilleben von Lechters Hand, das aber erst im Jahre 1930 entstanden ist und auch zu der von Lechter überlieferten Beschreibung nicht paßt, so daß wir für den Verbleib dieses Werkes auf die drei Möglichkeiten unvollendet, zerstört oder verschollen verweisen müssen.

1914 verstarb nach langer Krankheit Anna Lechter 60-jährig in Münster. Lechter, der noch kurz zuvor an ihrem Krankenbett gesessen hatte, verlor mit der Schwester seine engste Vertraute.

1.4 Biographischer Abschnitt IV (1914 - 1937)

Die folgenden fünf Jahre im Leben des Melchior Lechter bieten so gut wie keine Anhaltspunkte für eine detaillierte Rekonstruktion und können nur anhand weniger Werke erschlossen werden.
Nicht zuletzt die Katastrophe des 1. Weltkrieges bedingte Lechters 'künstlerisches Schweigen'. Die allgemeinen Lebensbedingungen in Deutschland hatten sich rapide verschlechtert und die finanzielle Situation des Künstlers im besonderen, denn auch in guten Tagen hatte er immer wenig Geschick in Geldangelegenheiten gezeigt, so daß ihm für Notzeiten kein finanzielles Polster verblieben war. Negativ auf seinen Lebensstandard wirkte sich nachträglich die durch die Indienreise bedingte lange Arbeitspause aus wie auch gutgläubige Verkäufe seiner Bilder. So erwarb beispielsweise das Gemälde 'Blaue Blume Einsamkeit' ein Bankier für 4000 Mk, zahlbar vierteljährlich in Raten von 1000 Mk, die Lechter jedoch niemals zu Gesicht bekam, denn der Bankier ging bankrott.
Auch die öffentlichen Aufträge des Künstlers hatten sich häufig als finanzieller Mißerfolg erwiesen, da Lechter ein Feilschen um den Preis zumeist ablehnte, was seiner Idee des Künstlertums entschieden widersprach.

1914 begann Lechter mit der Ausstattung der 'Vier Bücher von der Nachfolge Christi' des Thomas von Kempen, die als Opus IV der Einhorn-Presse erschienen. Dieses Werk vereinte zwei Superlative in sich: Für den Druck wurden acht Jahre benötigt, und außerdem gehört es zu den prachtvollsten Buchausschmückungen Lechters. In einer Gesamtauflage von 1005 Exemplaren wurden 5 besonders kostbar ausgestattet, gedruckt auf Pergament mit farbigem, goldgeprägtem Schnitt, eingebunden in vergoldete, mit Emaille, Amethysten und Schließen versehene Metallplatten.

Lechter selbst hielt es für das 'reichste, reifste und kostbarste'[99] seiner buchgraphischen Werke und bemerkt dazu: 'Jede Seite ist neu gestaltet, so daß zwei gegenüberstehende Seiten jedesmal eine monumentale Einheit bilden. Eines soll im Anderen

leben und formal begründet sein, Eines aus dem Anderen organisch hervorwachsen, das ganze Buch ... ein gebautes, ein Geistesdom sein.'[100]
Die Vollendung des 'Thomas von Kempen', 1922, fiel in die ungünstige inflationäre Nachkriegszeit, so daß der Preis des Buches auf 200.000 Mk anstieg. Obgleich dennoch viele Interessenten im In- und Ausland, vornehmlich aus dem Bekannten- und Freundeskreis Lechters und Georges, das Buch subskribierten, war die Auflage zu hoch berechnet, und noch 1934 wurde die Normalausgabe für nur 30 Mk verkauft.[101]

1916 schuf Lechter innerhalb von sieben Monaten das Glasgemälde 'Der Schweigende Wächter', das für das Ehepaar Bondi aus Dresden bestimmt war, zum Gedächtnis ihres im Krieg gefallenen Sohnes. Als Inschriften wählte Lechter eine Zeile aus Goethes Gedicht 'Symbolum': 'Hier flechten sich Kronen in ewiger Still' sowie zwei Gedichtverse aus Hugo von Hofmannsthals 'Traum von großer Magie': 'Cherob und hoher Herr ist unser Geist, wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne setzt er den Stuhl und läßt uns viel verwaist. Doch Er ist Feuer uns im tiefsten Kerne. - So ahnte mir, wie ich den Traum da fand. Und redet mit den Feuern jener Ferne und lebt in mir wie ich in meiner Hand.'
Zu diesem symbolbefrachteten, intellektuell nur schwer nachvollziehbaren Werk gab der Künstler in wenigen Exemplaren eine kleine Schrift heraus, die eine Deutung der Symbole und bildimmanenten Ideen beinhaltet.[102]
In Lechters Bekanntenkreis fand 'Der Schweigende Wächter' höchste Anerkennung, wie der Künstler selbst zu berichten weiß: 'Einige meiner Freunde behaupten, es sei mit mein konzentriertestes, glühendstes Werk. Es ist ganz und gar mystisch.'[103]

Ein einzelnes überliefertes Pastell mit dem Titel 'Heiliger Turm im Gebirg mit den vier Quellen der Lebensströme' repräsentiert das Jahr 1917 in Melchior Lechters Oeuvre,

und um die Jahreswende 1917/18 sind vier Glasgemälde datiert.

1919 lernte Melchior Lechter die Schauspielerin Marguerite Hoffmann kennen, die ihm in den Jahren bis zu seinem Tode zur engsten Vertrauten und hilfreichen Partnerin werden sollte. Marguerite Hoffmann hat die Erinnerungen an die Zeit ihrer Freundschaft in einem Buch niedergeschrieben, das uns als wichtiger Leitfaden zur Rekonstruktion von Lechters weiterem Lebenslauf dient.[104]
Im gleichen Jahr wurde der Maler von einer schweren Krankheit heimgesucht, die zeitweilig zur völligen Lähmung seiner Beine führte. Außerstande sich selbst zu versorgen oder gar zu arbeiten, war er ausschließlich auf die Hilfe seiner Freunde angewiesen. Das Ehepaar Andreae ermöglichte Lechter, der finanziell dazu nicht in der Lage gewesen wäre, einen Aufenthalt in einem Berliner Privatsanatorium. Eine leichte Besserung seines Leidens war das Resultat der guten ärztlichen Versorgung. Dennoch glaubten die Mediziner, daß eine vollständige Rekonvaleszenz des Künstlers nicht zu erwarten sei. Lechter litt sehr unter seiner körperlichen Hilflosigkeit und weigerte sich, seinen Zustand zu akzeptieren. Marguerite Hoffmann machte ihn auf einen Arzt in Süddeutschland aufmerksam, der seine Patienten nach den Methoden der Mazdaznan-Organisation behandelte. Die Mazdaznan-Bewegung, in den USA gegründet, hielt ihre Anhänger, in Anknüpfung an die Lehre Zarathustras, durch bestimmte Atemübungen, Drüsenpflege und vegetarische Ernährung zu körperlicher und seelischer Gesundheitspflege an. Lechter klammerte sich verzweifelt an diese letzte Hoffnung auf Genesung und reiste Ende des Jahres zusammen mit Marguerite Hoffmann nach Schloß Rheinburg. Nach Ablauf mehrerer Wochen in dieser Heilstätte war seine Gesundheit so weit wiederhergestellt, daß er sich selbständig bewegen konnte. Eine vollkommene Rehabilitation trat jedoch bis zu seinem Tode nicht mehr ein.

Am 24.1.1919 war Melchior Lechter die einzige offizielle

Ehrung seiner künstlerischen Laufbahn zuteil geworden, die Berliner Akademie der Künste hatte ihn zu ihrem Mitglied gewählt. Auf der im Mai des gleichen Jahres stattfindenden Frühjahrs-Ausstellung der Akademie am Pariser Platz war auch Lechter mit drei seiner Arbeiten vertreten, dem Gemälde 'Orpheus' und den beiden Pastellen 'Wasserbecken im Gartenwald in der Frühe' sowie 'Vigne an der Gebirgsstraße, Isola d' Ischia'.

Lechters Wahl in den Kreis der Akademie wie auch seine bald darauf erfolgende Ernennung zum Professor, erstaunen weniger durch die Tatsache selber, als vielmehr durch den Zeitpunkt, an dem sie erfolgten, denn schon seit einigen Jahren sank die Popularität des Malers beständig. Die künstlerische Entwicklung im Deutschen Reich hatte Lechter weitgehend überrollt, die Inhalte der Kunst, ebenso ihr Stil, hatten sich verändert, Lechter dagegen war seinen Ideen und dem 'Gesetz nach dem er angetreten'[105] treu geblieben und ignorierte die Wandlungen seiner Zeit.
Auch in den beiden folgenden Jahren beteiligte er sich mit einigen Werken an den Akademie-Ausstellungen, 1920 u.a. mit der Kopfstudie von Stefan George[106] und 1921 mit vier Exponaten, darunter das Gemälde 'Dhyan-Chohan'.

1920 begann er erstmals wieder seit seiner schweren Krankheit zu arbeiten. Es entstand eben jenes Tafelbild, das Lechter 'Dhyan-Chohan' nannte, was 'Herr des Lichtes' oder analog der christlichen Lehre 'Erzengel' bedeutet. Das in Temperafarben ausgeführte Werk beschreibt er folgendermaßen: 'Der Goldene thront in der Feierlichkeit verglühender Hochgebirgseinsamkeit. Um sein strahlen- und wolkenumgürtetes Haupt schwingen sich Kreise silberner Sterne, und Wasser stürzen in die blaue Tiefe.'[107]
Lechter soll das Bild später nach Amerika verkauft haben.[108]

1921 erfahren wir durch Marguerite Hoffmann von einem 'Sakramentbild', das der Künstler im Frühjahr zu malen begonnen hatte. Auch zu diesem Werk schuf er einen kostbaren, mit Emaill-Einlagen und silbernen Sternen besetzten Rahmen.

Den Sommer und Herbst verbrachte Lechter erneut in Bad Orb, wo er sich nach zehn Jahren Unterbrechung wieder intensiv der Pastell-Malerei widmete, die er, aus welchen Gründen bleibt dahingestellt, bis zu jenem Zeitpunkt fast gänzlich aufgegeben hatte; seine letzten Landschaftspastelle waren noch vor der Indienreise entstanden. In Bad Orb nun schuf er Pastell auf Pastell. Er malte Hügel, Wälder, Wiesen und Bäume im wechselnden Licht des Tages und begann, nachdem er im Herbst nach Berlin zurückgekehrt war, sofort mit den Vorbereitungen zu einer Sonderausstellung.
Unter dem Titel 'Spätsommer und Herbst im Spessart, 30 Pastellbilder von Melchior Lechter' wurde die Ausstellung am 11.12.1921 in Lechters Atelier eröffnet. Der Freundeskreis mit Stefan George erschien, wie so oft, auch diesmal zur Eröffnung und zollte den Gemälden, von denen viele einen Käufer fanden, große Anerkennung.

Im Winter 1922/23 vollendete Lechter das in Temperafarben ausgeführte Bild 'Urlicht', eine 'kosmische Vision des aus dunkler Kugel emporbrechenden Lichtes'.[109]
Einige Wochen später malte er 'Merlin und Viviane', ein kleinformatiges Bild, dessen Motiv uns leider unbekannt ist.[110]
Vermutlich um die gleiche Zeit entstand das Gemälde 'O Salutaris Hostia', das eine hohe Monstranz in einem gotischen Dom abbildete und unter Lechters Freunden als sein bedeutendstes Spätwerk galt.
Ein größeres Gemälde, 'Shamballa', wurde Ende Mai 1923 fertig. 'Es stellte den Tempel der Weisheit dar, den mächtige Engel, Dhyan-Chohans, auf Felsen stehend, in der Einsamkeit hoher Berge umragen.'[112] Motivisch zitierte dieses Werk Gedanken der Theosophischen Gesellschaft, nach denen 'Shamballa' der Aufenthaltsort der Meister und Sitz der größten Bruderschaft

spiritueller Adepten ist. Das Gemälde wurde 1937 von der Großherzogin Feodora von Sachsen-Weimar-Eisenach für 10.000 RM erworben, fiel jedoch den Zerstörungen des 2. Weltkrieges anheim.

Auch den Sommer 1923 hielt sich Lechter in Bad Orb auf. Elf Pastelle entstanden während dieser Wochen, die der Maler jedoch nur durch stärkste Konzentration seiner Kräfte ausführen konnte; denn viele äußere Widrigkeiten hemmten seine Kreativität. Es war die Zeit der ärgsten Inflation, eine 'trostlose Zeit',[113] wie Lechter es empfand. Die Preise stiegen in ungeahnte Höhen, so daß es ihm bald unmöglich war, selbst das Lebensnotwendigste zu kaufen. Eine Einladung Marguerite Hoffmanns, auf ihre Kosten nach Italien zu reisen, um dort der Armut und dem trüben deutschen Winter zu entgehen, lehnte Lechter allerdings ab. Durch Vermittlung eines in Amerika lebenden Freundes gelang es ihm, dort einige seiner Bilder zu verkaufen, die ihm genug Devisen einbrachten, so daß er im Oktober von Bad Orb aus in Richtung Italien aufbrechen konnte.
Einige der in Bad Orb gemalten Pastelle von 1923 kennen wir lediglich aus Lechters Beschreibung. "Sonnabend vollendete ich das achte Pastell. Es sind die gleichen Silberpappeln wie von der 'Villa Lila' vor zwei Jahren, aber jetzt etwas total Anderes, ohne jede Häuslichkeit, ganz naturhaft, morgendlich duftig, groß auf flimmernder, klarer Morgenluft. Auch einen strahlenden, farbigen Abendhimmel malte ich von der oberen Loggia aus, und vorher, am Dienstag, wurde das fertig: der große Teich im ersten Kurpark mit tiefblauem Himmelsspiegel',[114] und in einem späteren Brief heißt es:"Heute habe ich mein elftes Bild angefangen. Wieder bei der 'Villa Lila': eine Pappel, aber eine italienische und dahinter der Blick ins Tal und die Hügel hinter dem Kurhaus mit heller, lustiger Luft. Hochformat ... Gestern abend malte ich wieder ein kleines Wolkenbild von der oberen Loggia aus, und am Donnerstag vollendete ich ein dreitägiges Bild, das ich in der unteren Loggia malte: ein großer Rosenstrauß in einer

Kristallvase auf der Brüstung mit Gesträuch, Gebäum und Hügel (alles in grauer, sonnenloser Stimmung) dahinter."[115]

Lechter fuhr in Begleitung Marguerite Hoffmanns zunächst nach Florenz, wo er sich einige Wochen bei Karl Wolfskehl aufhielt, der ebenfalls in Italien den Winter verlebte. Anfang des Jahres 1924 erreichte er schließlich sein endgültiges Reiseziel, die Insel Capri.
Die ersten Wochen und Monate auf der 'kristallenen Insel' gestalteten sich für Lechter wenig zufriedenstellend. Schlechtes Wetter, viel Regen und Kälte, machten es ihm unmöglich, im Freien zu arbeiten, außerdem strapazierte die kühle Witterung seine Gesundheit. Erst im April konnte Lechter mit Malen beginnen. Der Frühling auf der Insel begeisterte ihn. "Jetzt ist ein toller, übertoller Blüten- und Blumenüberschwang! ... zwei Pastelle, große, sind sogar fertig. Heute um 1 Uhr ist das zweite vollendet, ein ungeheurer 'Margueriten'-Busch ... Das erste war die Riesenurne im Garten des Museums 'Quo vadis'."[116]
Von nun an genoß Lechter seinen Aufenthalt auf Capri. Die Hautevolée der Insel, Künstler und Mitglieder des Geld- und Geburtsadels, wurde auf den Maler aufmerksam und lud ihn zu glänzenden Festen ein. Besuche der Freunde Wolfskehl und Gundolf sorgten für zusätzliche Abwechslung in Lechters Inselleben, und in diesem Sommer lernte er auch Dorothea Braus kennen, eine junge Pianistin und Schülerin von Conrad Ansorge. Die damals 22jährige stand am Beginn ihrer Karriere, die nach Meinung der Fachleute noch viel erhoffen ließ. Lechter faßte eine tiefe Zuneigung, wenn nicht sogar Liebe, zu der hübschen Frau. Er schrieb ihr zärtliche Briefe, in denen er von den 'blauen Rätseln der (ihrer, Anm. d. Verf.) Augen' und der 'verwirrenden Blume des (ihres) Mundes'[117] schwärmte. Mit großer Anteilnahme verfolgte er ihren Werdegang als Pianistin und ließ seinerseits nichts unversucht, durch Empfehlungen an Freunde und Bekannte, diesen noch mehr zu fördern. Doch die geistige Kluft zwischen ihnen war unüberbrückbar. Vergeblich hatte Lechter versucht, Dorothea in die Geheimnisse der Mystik und Symbolik, eben in seine geistige Welt einzuführen, und

schwer litt er unter ihrer kühlen Distanz und ihrem Unverständnis diesen Dingen gegenüber, die ihm alles bedeuteten.
1926 schrieb er auf Capri, als literarischen Niederschlag seiner unglücklichen Liebe, das 'Märchen vom Sinn', ein 'Mysterium',[118] wie er es selbst nannte, das die Pilgerfahrt der Seele, Dorotheas Seele, in Worte zu fassen versuchte. Auch diese Erzählung veröffentlichte er als Opus V der Einhorn-Presse. Fünf Exemplare des Märchens erschienen, preziös ausgestattet, in emaillierten Metalledereinbänden mit Chrysoprasen besetzt. Die Symbolzeichnungen, die Lechter dazu schuf, waren seine letzten künstlerischen Erfindungen auf dem Gebiete der Buchkunst. Ihre In- und Umschriften wurden ausschließlich in lateinischer, griechischer und der Sanskrit-Sprache abgefaßt. Lechter erläuterte dazu: 'Es sollen nur ausklingende, ausschwingende, verhüllte Mysterien-Akkorde sein, die natürlich nach ganz bestimmten Lautgesetzen zusammengefügt wurden: so erzeugen sie, richtig gesprochen, bestimmte Schwingungen in der geistigen Welt ...'[119]

Ein Jahr später, 1927, war die Trennung von Dorothea vollzogen, und Lechter teilte ihr mit: 'Nun muß ich Ihnen sagen, daß Ihr Zauber gebrochen ist ... Ich liebe Sie nicht mehr!'[120]
Erst Mitte Oktober 1924 beendete Lechter seinen Capri-Urlaub und traf mit 23 Pastellen im Gepäck, nach Zwischenstationen in Basel, Freiburg, Darmstadt und Bad Orb, am 4. Dezember, nach mehr als einem Jahr Abwesenheit, wieder in Berlin ein.

Bereits um die Mitte des Jahres 1924 hatte eine weitere Frühjahrs-Ausstellung der Akademie der Künste stattgefunden, auf der, mit Lechters Einwilligung, folgende seiner letzten in Bad Orb entstandenen Werke gezeigt wurden: 'Spätsommer-Morgenglück', 'Villa Lila in den Silberpappeln am Morgen' und 'Ziehende,weiße Wolken über welligem Gelände'.

Unter dem Titel 'Die Morgen auf der kristallenen Insel, das deutsche Tal und die drei Gesichte' eröffnete Lechter am 1. März 1925 eine Ausstellung in seinen Räumen, die 50 Werke präsentierte, neben den Pastellen aus Bad Orb und Capri

früher entstandene aus Elba, Ischia, San Gimignano und Siena, die Werke 'Shamballa', 'O Salutaris Hostia' und 'Urlicht' sowie zwei Tempera-Gemälde der indischen Reise, 'Der Wunderbaum auf Ceylon' und 'Verklungener Tag über dem See von Kandy auf Ceylon'.

1926, 1927 und 1928 verbrachte Lechter wiederum einige Wochen und Monate auf Capri. Marguerite Hoffmann hatte ihren ständigen Wohnsitz von Berlin auf die Insel verlegt und sich dort ein Haus bauen lassen, bei dessen Einrichtung und Dekoration der Freund mit künstlerischem Rat behilflich war.
In den vergangenen drei Jahren hatten Lechters schlechter Gesundheitszustand und labile seelische Konstitution neue Gemälde von seiner Hand weitgehend verhindert. Eine abermals unglücklich verlaufende Romanze zu der blutjungen Marga Oppenheimer hatte den alternden Künstler in eine tiefe Depression gestürzt, die er zunächst überwinden mußte.
Erst 1929, auf Capri, begann Lechter wieder zu malen. In Begleitung zweier Studentinnen, die er scherzhaft seine 'Adorantinnen' nannte, weilte der Maler zunächst für mehrere Wochen auf Capri und anschließend auf Ischia. Auf beiden Inseln schuf er einige Pastelle.

Anfang des Jahres 1930 beendete Lechter ein kleines indisches Kultbild, den 'Maha-Deva', das nach seinen Worten leuchtete und dunkel glühte 'wie ein mystisches Juwel, die Augen voll fernem Traum'.[121] Die Thematik dieses Werkes nimmt wiederum Bezug auf esoterische Lehren, denen zufolge die 'Devas' für das Auge der Menschen unsichtbare himmlische Wesen sind, jedoch gleich ihnen dem beständigen Lebenszyklus von Wiedergeburt, Altern und Sterben unterworfen.
Parallel zu diesem Gemälde begann er ein Buddha-Adorationsbild, das er mit den Worten beschreibt: 'Es wird ein Altar, golden, mit durchbrochener Schnitzerei und subtilster Gravierung in Gold und farbigem Glanz.'[122] Für dieses Werk wählte Lechter eine Reihe von Inschriften. Auf die Bildfläche setzte er die

einem lamaistischen Gesangsgebet entnommenen Worte: 'Aum mani padme hum'(= O Kleinod im Lotus). Der obere Teil des Rahmens trug die Aufschrift: 'Namo Tassa Bhagavato Arahato Sammasam Buddhassa'(= Verehrung dem Erhabenen, Heiligen, Vollkommen-Erleuchteten) und der untere Teil: 'Wie der Erhabene handelt, so spricht er - und wie der Erhabene spricht, so handelt er. - Überall in allem sich wiedererkennend durchstrahlt er die ganze Welt mit liebevollem Gemüte, mit erbarmendem Gemüte, mit freudevollem Gemüte, mit unbewegtem Gemüte, mit weitem, tiefem, unbeschränktem, von Grimm und Groll geklärtem'.

Im Sommer des Jahres verlebte Lechter einen mehrwöchigen Urlaub am Bodensee, in dessen Verlauf er einige Landschaftsimpressionen in Pastell festhielt.

Eröffnungstag einer weiteren Präsentation von Gemälden in Lechters Wohnung war der 1. März 1931. 55 Werke kamen diesmal zur Ausstellung, die folgendermaßen angekündigt wurde: 'Das Altar-Kultbild: Eine Buddha-Adoration, Maha-Deva, Nachsommer-Gesichte auf Süden-Inseln und aus den Odinsee-Geländen'. Aufgrund des lebhaften Besuches wurde die Ausstellung um zwei Wochen verlängert.
War der ideelle Erfolg für Lechter noch groß, so blieb derjenige in materieller Hinsicht aus, nur 4 Bilder konnten verkauft werden. Die Gründe für die Zurückhaltung der Käufer lagen nicht zuletzt in den schlechten, von Wirtschaftskrisen und sozialen Mißständen gekennzeichneten Zeiten, die in Deutschland, ebenso wie in den übrigen europäischen Ländern, den Menschen das tägliche Leben erschwerten. 'Niemand hat Geld, die Katastrophe lauert vor der Tür, unkt man überall, auch die Optimistischsten sehen jetzt schwarz', schreibt Lechter besorgt an Marguerite Hoffmann.[123]

Den Sommer 1932 verbrachte Lechter noch einmal auf Ischia, hauptsächlich, um seine Gesundheit mit Thermal- und Fangobädern zu regenerieren. Es war sein letzter Urlaub auf der

Insel und auch das letzte Mal, daß er Marguerite Hoffmann begegnete, die ihn dort für einen Tag besuchte.

Am 4.12.1933 starb Stefan George. Als dessen Freund und künstlerischer Weggefährte während vieler Jahre wurde Lechter gebeten, eine Rede zum Gedächtnis des toten Dichters zu halten. Sein Vortrag, am 6. Januar 1934 im Auditorium der Lessing-Hochschule zu Berlin, verlebendigte den zahlreichen Zuhörern in eindringlichen, feierlichen Worten das dichterische Werk und die geistige Konzeption Georges. Bewußt hatte Lechter den Heiligen Dreikönigstag, den Tag der drei orientalischen Magier, für die Gedächtnisfeier gewählt als eine symbolische Evokation für die Trinität des Dichters Stefan George als 'Präger, Künder und Templer'[124]. Seine Rede hinterließ einen tiefen Eindruck, wie aus den zeitgenössischen Presseberichten hervorgeht.
Als Opus VI der Einhorn-Presse wurde der Vortrag wenige Monate später veröffentlicht, die Symbolzeichnungen waren keine Neuschöpfungen, sondern anderen Drucken Lechters entnommen worden.
Vom 6. Mai - 3. Juni 1934 fand zum letzten Male eine Ausstellung Lechters in der Galerie Gurlitt statt,[125] die mit 184 Exponaten einen reichhaltigen Überblick über Lechters künstlerisches Schaffen bot, und deren Schwerpunkt diesmal auf der Buchkunst lag. Zu Ehren des verstorbenen Stefan George hatte man einen Gedächtnisraum eingerichtet und dort fast alle Erstausgaben des Dichters zusammen mit den Originalzeichnungen Lechters ausgelegt.
Jedoch auch diese Ausstellung brachte dem Maler keinen materiellen Gewinn. Seit einigen Jahren schon lebte er in äußerst dürftigen Verhältnissen. Waren die Zeiten für Künstler generell nicht günstig, so für Lechter im besonderen, da sowohl sein Name als auch sein Werk mehr und mehr in Vergessenheit gerieten. Die letzte Hoffnung Lechters auf eine finanzielle Beihilfe seiner Heimatstadt Münster, als Gegenleistung für den nach seinem Tode zu erwartenden Nachlaß, hatte sich zerschlagen. Nur durch die freundschaftliche Hilfe des Ehepaares

Andreae, die in der taktvollsten Weise für ihn sorgten, konnte Lechter überleben.

Zum 70. Geburtstag des Künstlers erschien 1935 als letztes Werk der Einhorn-Presse 'Ein achtblättriger Lotus'. Die von Lechter verfaßten Prosa-Texte dokumentieren eindrucksvoll den Wunsch des Künstlers, seine inneren Visionen außer in gemalten Bildern auch in Wortbildern auszudrücken. 'Der achtblättrige Lotus' bedeutete für Lechter 'ein Abschiednehmen'.[126] Seinem langjährigen Freund Albert Verwey schreibt er: "Diese 'Gebete der Nacht' sind aus tiefstem Leid geboren ... es sind Abschiedsgesänge und zwar aus einer Seele, die schon fast, ich möchte sagen halb jenseits der Schwelle atmet."[127]
Die Ornamentik des Buches konstituierte sich im wesentlichen aus dem Buchschmuck anderer Lechter-Drucke, die der leidende Künstler lediglich neu kombinierte.

Seit 25 Jahren waren sich Lechter und Verwey nicht mehr begegnet, ihre freundschaftliche Bindung bestand jedoch immer noch. Im Herbst des Jahres endlich erfüllte sich ihnen ein lang gehegter Wunsch; in Meilen bei Zürich trafen die alten Freunde Verwey, Lechter und als dritter Wolfskehl für eine Woche zusammen.

Nach Verweys Abreise begleitete Lechter Karl Wolfskehl nach Camogli bei Genua, wo er einige Zeit mit dem Dichterfreund verlebte und außerdem einen Abstecher nach Raron, einem kleinen Walliser Bergdorf, unternahm. Auf dem dortigen Friedhof liegt Rainer Maria Rilke begraben, der Dichter, dessen Werk Lechters letzte Verehrung und Liebe galt.
Tief ergriffen hatte Lechter an Rilkes Grab gestanden, und die Sehnsucht war in ihm erwacht, an diesen Ort zurückzukehren um zu malen.

Zwei Jahre später, 1937, wurde Lechters Wunsch Wirklichkeit; es war ihm vergönnt, den letzten Sommer seines Lebens in der Schweiz zu verbringen. Während dieser Monate umsorgten die

Töchter ihm nahestehender Familien den kranken und gehbehinderten Künstler in wechselndem Freundschaftsdienst.

Die Beschaffung eines Quartiers in Raron stellte sich als sehr schwierig heraus, so daß Lechter zunächst für mehrere Wochen im benachbarten Siders wohnte und dort Pastell auf Pastell malte. Erst Anfang September konnte er endlich nach Raron aufbrechen.

Die letzten Tage im Leben des Melchior Lechter vergegenwärtigen uns die Erinnerungen von Hanna Bauer-Hilsdorf, die ihn bis zu seinem Tode in Raron betreute.[128]
Lechters künstlerischer Wille konzentrierte sich nur auf das eine, lang ersehnte Ziel, am Grabe Rainer Maria Rilkes zu malen. Jeden Morgen bangte er um günstiges Malwetter, das sich häufig genug wegen des beginnenden Herbstes nicht einstellen wollte. Dennoch wagte er sich oftmals, mit Hut und Schirm ausgerüstet, die Malutensilien unter dem Arm, ins Freie.
Als erstes der Raroner Pastelle entstand ein hohes, schmales Bild, das von der Terrasse seines Quartiers aus den Blick auf den Kirchfelsen wiedergibt.
Drei Bilder vom Grabe Rilkes, eines frontal in der Mittagssonne und zwei gegen Osten und Westen bei Abendbeleuchtung gemalt, plante Lechter zu einem Triptychon zu vereinigen, als eine Apotheose des geliebten Dichters und seines Werkes. Einen kostbaren Rahmen hatte er bereits konzipiert: geschnitzte Rosenmotive in Blau und Gold mit Verszeilen aus Rilkes Gedichten geschmückt. Leider konnte er dieses Vorhaben nicht mehr verwirklichen.
Am 2. Oktober feierte der Künstler seinen 72. Geburtstag. Der geschenkte Rosenstrauß wurde sein letztes Bildmotiv. In der Nacht vom 7. auf den 8. Oktober 1937 starb Melchior Lechter durch einen Herzschlag.
Auf dem Raroner Friedhof, unweit des Grabes von Rainer Maria Rilke, fand er seine letzte Ruhestätte. Die Grabinschrift trägt die Worte Stefan Georges, die der Dichter dem Maler einstmals gewidmet hatte:

Deinem Sinn frei und stolz gegen unbill gefeit
Erz im tiegel des heils aller schlacken befreit!

Deiner Seele die hoch überm traumland regiert
Uns der welt jahr um jahr neue wunder gebiert!

Deinem Sein allen einsamen trost und geleit -
Turm von bleibendem strahl in der flutnacht der zeit![129]

2. KULTURHISTORISCHER HINTERGRUND

2.1 Zur kulturellen Situation im Deutschen Reich und in Berlin unter Kaiser Wilhelm II

Ein Kunstwerk kann niemals losgelöst von der Zeit betrachtet werden, in der es entstanden ist, denn es ist selber, gleichermaßen sein Schöpfer, Teil dieser Zeit und reflektiert ihre Ideologien, Philosophien und Kunsttheorien in vielfacher Weise.
Zu seinem besseren Verständnis, wie auch der Intentionen des Künstlers,ist daher eine Darlegung der zeitspezifischen kulturellen Faktoren, die Form und Inhalt bedingen oder beeinflussen, unerläßlich.
Ziel des folgenden Kapitels soll es sein, den für unsere Arbeit bedeutenden Abschnitt der deutschen Vergangenheit, die sogenannte Wilhelminische Ära, in ihren Manifestationen des geistigen und gesellschaftlichen Lebens aufzuzeigen. Berlin, die Metropole in mancherlei Hinsicht und Wohnort Melchior Lechters, soll dabei als vorrangiges Beispiel dienen.

Die seit der Reichsgründung in verstärktem Maße einsetzende Umbildung des Reiches vom Agrar- zum Industriestaat hatte eine radikale Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen zur Folge. Zu Anfang der neunziger Jahre des Jahrhunderts setzte nach einer Periode der Rezession erneut ein konjunktureller Aufschwung insbesondere in der Industrie ein. Neue Technologien hatten neue Wirtschaftszweige entstehen lassen, wie die chemische und die Elektroindustrie, die sich rasch zu wichtigen Produktionsstätten entwickelten. Bereits vorhandene Industrien, allen voran die metallverarbeitenden, die Textil- und Maschinenbaufabriken expandierten und wandelten sich oft noch von Familien- zu Großbetrieben, die die kleinen und mittelständischen Betriebe mehr und mehr verdrängten.
So stieg auch der Bedarf an Fachkräften, wie Technikern, Chemikern und Ingenieuren stark an, deren Zahl sich in den letzten beiden Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende wesentlich

erhöhte, und die sich nun nicht länger allein aus dem Adel und Großbürgertum, sondern ebenso aus der Schicht der Kleinbürger rekrutierten.

In der Zeit von 1890 bis 1913 wuchs die Reichsbevölkerung von 49 Millionen auf 67 Millionen an und dies trotz einer hohen Quote an Auswanderern. Gleichzeitig führte die immer stärker werdende Landflucht, als Folge der Industrialisierung, Hunderttausende aus den Agrargebieten, hauptsächlich des Ostens, in die Großstädte und Industriegebiete, wo sie sich Arbeit und bessere Lebensverhältnisse erhofften.
Insbesondere Berlin, sowohl geographisch als auch politisch in exponierter Lage, wurde ein Hauptanziehungspunkt der Landbevölkerung. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts überschritt seine Einwohnerzahl die 2 Millionengrenze, und lediglich 40 Prozent der Bewohner waren auch dort geboren.
In einem ständig sich beschleunigenden Wachstumsprozeß dehnte sich die Großstadt nach allen Seiten hin aus, wucherte planlos den Vorortgemeinden entgegen und diese vice versa.

Die wirtschaftliche Hochkonjunktur ging einher mit einer ungeheuren Bautätigkeit und einer ebensolchen Bauspekulation, die Berlin zu einem einzigen großen Bauplatz werden ließ. 'Überall sah man Straßen aufgerissen, Spundwände eingetrieben, Bauzäune kilometerweit errichtet ..., das häufigste Lastfahrzeug im Straßenverkehr war der Mörtelwagen,'[130] weiß ein Augenzeuge zu berichten, und rücksichtslos wurde wertvolles Kulturgut, wie Wohnhäuser des Rokoko und Klassizismus, entfernt.
Die Innenstadt wandelte sich zum Zentrum des Geschäfts- und Vergnügungsbetriebes; neue Restaurants und Cafés entstanden in großer Zahl, wie vom Luxusrestaurant über die Biergärten, Studenten- und Kellerlokale bis hin zu billigsten Nachtcafés alles geboten wurde. Varietés verschiedener Couleur, eines der berühmtesten wurde der 'Wintergarten', sorgten für zusätzliche Zerstreuung der zahlreichen Gäste.

Die krassen Klassen- und Einkommensgegensätze im Deutschen Reich prägten sich in der Hauptstadt auch räumlich immer prägnanter aus. Die Bourgeoisie entfloh den Arbeiter- und Fabrikbezirken und siedelte im Westen vor den Toren der Stadt in neu erbauten Villenvierteln oder bewohnte luxuriös, mit allen Errungenschaften der modernen Zivilisation ausgestattete Wohnungen, beispielsweise am Kurfürstendamm, der damals als 'feine' Wohngegend in Mode kam, die bereits Dampfheizung, Warmwasser, Bad, Telephon und elektrisches Licht besaßen.
Das Geschäft mit den Luxuswohnungen blühte, und weit über den Bedarf hinaus entstanden ständig neue, zu Lasten jedoch der dringend benötigten Kleinwohnungen für die ärmere Bevölkerung, denn katastrophal waren die Wohnverhältnisse der Mehrheit. 1905 lebte eine Dreiviertelmillion Berliner in jeweils nur einem heizbaren Zimmer, auf einen Raum kamen sechs und mehr Personen, Erwachsene und Kinder besaßen oft kein eigenes Bett, 26000 Wohnungen lagen im Keller.
Die beengten Wohnverhältnisse und die Not der Menschen haben die beiden in Berlin lebenden Künstler Käthe Kollwitz und Heinrich Zille in ihren Bildern angeklagt.
Vor allem im Norden und Osten der Stadt, in den Gebieten der größten Industriekonzentration, ballte sich die Arbeiterbevölkerung in ständig wachsender Zahl. Auch der Bau neuer Massenquartiere mit mehreren Hinterhöfen konnte die Wohnungsnot nur geringfügig lindern. Oft verblieben vielen Menschen als letzte Unterkunft lediglich die Berliner Obdachlosenasyle, die nach 1900 mehr als 2000 Personen pro Nacht beherbergen mußten.

Um der schlimmsten Not begegnen zu können, wurden zudem in Privatinitiative Volksküchen eingerichtet, die tausenden Berlinern wenigstens eine warme Mahlzeit am Tage boten.
Der Staat im übrigen unternahm nichts, um die Lage der Armen zu bessern. Diese Gleichgültigkeit spricht schockierend aus den Worten des Oberbürgermeisters Kirschner, der auf eine Anfrage der Sozialdemokratie, wie man der in besorgniserregender Weise steigenden Zahl von Arbeitslosen begegnen könne - im rezessiven Winter 1901/02 waren es rund 77000 - entgegnete: 'Wenn unter normalen Verhältnissen einige 40000 sogenannte

Arbeitslose in Berlin seien, dann wäre das jetzt gefundene Resultat gar nicht so erschreckend.'[131]

In starkem Kontrast zu Not und Elend der Arbeiterbevölkerung lebte eine Minorität von Adeligen und Großbürgern in sorgenfreiem Reichtum; für sie war des Kaisers Prophezeiung: 'Ich führe euch herrlichen Zeiten entgegen', Wirklichkeit geworden.

Der erworbene und wachsende Reichtum der Bourgeoisie, den man im Bewußtsein dieser Klasse nur der eigenen Tüchtigkeit verdankte, wurde freimütig zur Schau gestellt und manifestierte sich in prunkvollen Villen und hochherrschaftlichen Wohnungen. Bezeichnend für die Sucht nach Repräsentation, die man der gesamten Epoche unter Wilhelm II anlasten kann, war der Zuschnitt und die Aufteilung der Wohnungen, in der besonders auf Größe und Ausstattung der Gesellschaftsräume zum Empfang der zahlreichen Gäste Wert gelegt wurde. Diese Neigung zur 'Fassade', eben nur zur äußeren Aufwertung der eigenen Person oder Familie, das Erbe der Gründerzeit, wird auch in der zeitgenössischen Literatur, angefangen bei Theodor Fontane bis zu Heinrich Mann, ironisiert oder offen kritisiert.
In Lebensweise und Gesinnung, in der Übernahme von Wertsystemen und Idealen orientierte sich das vermögende Großbürgertum, das zwar den größten Teil das Kapitals in Händen hielt, im Verhältnis dazu jedoch in Politik und Gesellschaft weniger einflußreich blieb, vornehmlich am Adel. Nicht selten wurden Adelsprädikate, Titel und Orden, die der Selbsterhöhung des Großbürgers noch fehlten, durch 'freiwillige Spenden' verdient.

An der Spitze des Staates stand ein Monarch von zwiespältigem Charakter. Wilhelm II, interessiert an allen Fragen der Naturwissenschaften und auf deren intensive Förderung bedacht - Berlin wurde unter seiner Regentschaft zur naturwissenschaftlichen Metropole des Reiches, und so berühmte Gelehrte wie Max Planck oder Albert Einstein lehrten und forschten hier - war demgegenüber verhaftet in der Tradition des Preußentums und richtete all' sein Streben auf eine Innovation der Ideale und Idole seiner Ahnenschaft.

In diesem Bemühen schoß er allerdings oftmals peinlich über das Ziel hinaus, wenn er beispielsweise seine Schloßkompagnie in friderizianische Uniformen steckte und auch im eigenen Auftreten und seiner pomphaften Hofhaltung übertrieb, so daß man die 'schlichte Vornehmheit' seines Großvaters alsbald zu vermissen begann.
Die prunkvollen Hoffeste des Monarchen bevölkerten in der Hauptsache die 'wahren' Vertreter des Preußentums, der 'ländliche, militärische und bürokratische Adel',[132] wie schon Walther Rathenau feststellen konnte, und Marie von Bunsen schilderte: 'Die Ahnen der meisten hatten unter sechs preußischen Königen hier gefeiert, wo man hinhörte historische Namen, einige Johanniterritter wirkten, als seien sie den alten Bilderrahmen entsprungen.'[133]
Besonders evident wurde der pomphafte Stil des Kaiserreiches im Erscheinungsbild seiner öffentlichen Architektur. Monumentalbauten bestimmten mehr und mehr das Stadtbild von Berlin; den Anfang machte ein neues Palais für das Herrenhaus, gefolgt von einem Abgeordnetenhaus, wie auch das Gerichtsgebäude sowie der Neubau der Königlichen Bibliothek nicht minder kolossal ausfielen. Das Schloß wurde auf 'kalte Pracht'[134] modernisiert, und ebenso seine Umgebung mußte sich 'Verschönerungen' gefallen lassen.
Freimütig kombinierten die Architekten verschiedenste Stile. Die künstlerische Erfindung erschöpfte sich in der Nachahmung, und diese war das Resultat der historischen Gebundenheit, denn das Selbstverständnis des Staates basierte auf dem Glauben an die Geschichte. 'Wir besitzen keinen abgeschlossenen Baustil, welcher sich von den früheren Bauweisen scharf unterscheidet und den einzig richtigen Ausdruck unserer architektonischen Phantasie darstellt',[135] mußte ein zeitgenössischer Kritiker konstatieren.
Der Rückgriff auf vergangene Stilepochen war jedoch nicht allein ein künstlerisches Problem, vielmehr auch ein politisches, denn die Entscheidung, in welchem Stil ein öffentliches Gebäude zu errichten sei, versuchten die verschiedenen politischen Gruppen zu beeinflussen.

Eingedenk der ruhmvollen Kaiserzeit des Mittelalters galt dem Kaiserhaus die Romanik als entsprechend, und eine Reihe von neuromanischen Gebäuden, vornehmlich Kirchen, wurden unter Wilhelm II gebaut, als Krönung 1891 die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, die Sinnbild für die Vereinigung der Hohenzoller- und Stauferkaiser sein sollte.
Die liberale Partei dagegen votierte für eine gotisierende Architektur, da nach ihrer Argumentation die Gotik als Blütezeit des deutschen Bürgertums galt, und gleichermaßen fanden die Neurenaissance, das Neubarock und Neurokoko ihre Fürsprecher in Politik und Gesellschaft.
Daß die Architektur ein politisches Faktum darstellte, verdeutlicht der Streit um den Neubau des Reichtagsgebäudes, der erst zehn Jahre später entschieden wurde, und in dessen Verlauf sich die Anhänger verschiedenster Stilrichtungen mit politischen und weltanschaulichen Argumenten befehdeten.
Die Architektur war zum Schauplatz divergierender politischer Standorte geworden und offenbarte sich als Instrument zur politischen Repräsentation.

Prinzipiell gebährdete sich das Kaiserreich als stockkonservativer Hüter der überkommenen Traditionen, das den Sinn der bildenden Kunst hauptsächlich in nationaler Selbstdarstellung und Heroisierung der Vergangenheit sah. Gleich der Architektur erschöpfte sich daher auch die offizielle Malerei in einem leeren Eklektizismus. Der 'Verein Berliner Künstler' unter dem Vorsitz Anton v. Werners wurde zum ausführenden Organ der kaiserlichen Kunstpolitik und vermochte als bestimmende künstlerische Kraft der Reichshauptstadt auf die alljährlichen 'Großen Berliner Kunstausstellungen' am Lehrter Bahnhof entscheidend einzuwirken.
Namen und Werke der damals erfolgreichen und anerkannten Maler, wie Carl Becker, Friedrich Keller oder Fritz Werner, sind heute weitgehend in Vergessenheit geraten; zur Zeit des Kaiserreiches jedoch verkörperten ihre Bilder Geschmack und Gesinnung eines großen Teils der Bevölkerung.
Der Erfolg eines Künstlers war letztendlich auch von seinem zur

Schau gestellten Patriotismus abhängig; wurde dieser im Werke nicht deutlich, konnte das seinem Schöpfer als Gesinnungslosigkeit oder gar Anarchismus angelastet werden, wie es die Berliner Sezessionisten erleben sollten.
Dieser kunstpolitische Chauvinismus unter Wilhelm II erklärt auch die Ablehnung aller künstlerischen Einflüsse aus dem Ausland, so daß der Impressionismus erst 40 Jahre nach seiner Entstehung und nach Überwindung von stärkstem Widerstand in Deutschland wirksam wurde.

Die der Kunst von Kaiser und Reich zugedachte Aufgabe konnte am ehesten die Historienmalerei leisten, deren Sujets hauptsächlich Ereignisse der Deutschen Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, wie die Reformation und der 30-jährige Krieg bestimmten. Schilderungen solcherart dienten gleichzeitig der Belehrung, der wenn auch subjektiven Dokumentation der Geschichte und offenbaren sich damit als Mittel zur politischen Erziehung.

Idealistisches Pathos und harte Realistik waren die vorstechendsten Stilmerkmale dieser Malerei, die durch Bilder von August Noack, Karl Friedrich Lessing und Anton von Werner repräsentiert wird.
Auch die in historisierendem Stil ausgeführte Monumentalmalerei erlebte eine Wiedergeburt, und die Wände zahlreicher öffentlicher Gebäude wurden mit großflächigen Darstellungen bedeutender Männer der Vergangenheit samt ihrer Taten bedeckt. Nicht zuletzt die Größe eines Gemäldes konnte über seinen Wert entscheiden, nach der Devise je größer desto besser. Exemplarisch seien das Kolossalgemälde 'Seeschlacht bei Salamis' des Wilhelm v. Kaulbach im Münchener Maximilianeum oder Hermann Prells im Gründungsjahr der Berliner Sezession entstandene germanisch-mythologische Wandmalereien der Deutschen Botschaft zu Rom erwähnt, letztere wurden von der zeitgenössischen Kritik in Lobeshymnen gefeiert.

Die prunkhafte Repräsentation, die heroische Aufwertung der eigenen Vergangenheit waren das Charakteristikum der Wilhelminischen Kunstära, ihre Exponate gekennzeichnet durch exaltiertes Pathos, Pseudo-Dramatik und theaterhaftem Szenarium. Die feh-

lende künstlerische Idee wurde durch virtuose Handhabung der künstlerischen Technik ersetzt, der Wert eines Kunstwerkes an der Bedeutung des dargestellten Inhaltes bemessen, kurz, die offizielle bildende Kunst des Kaiserreiches war der Spiegel seiner politischen Konstitution.

Das Entstehen der Sezessionen im Deutschen Reich, wie auch in Berlin, kann vor diesem sozio-kulturellen Hintergrund nur als logische Konsequenz erscheinen, als Reaktion auf eine Kunstpolitik, die in ihrem konservativen Wesen beharrte und allen Neuerungen, ob in der Literatur, Musik oder dem Theater, verständnislos gegenüberstand. Der Naturalismus und Symbolismus in der Literatur, der Impressionismus, Jugendstil und Expressionismus in der Malerei waren Ausdruck dieser Rebellion, der innerhalb weniger Jahre eine Wandlung überkommener Anschauungen und Sehgewohnheiten folgen sollte.

1892 präsentierte der Norweger Edvard Munch auf Einladung des 'Vereins Berliner Künstler' seine Werke in der Reichshauptstadt. Doch nur wenige Tage nach der Eröffnung mußte die Ausstellung auf Betreiben Anton v. Werners wieder geschlossen werden, mit dem Erfolg, daß drei Professoren, darunter auch Lechters Lehrer Hugo Vogel, aus Protest die Akademie verließen. Lechter teilt uns bedauernd mit, Hugo Vogel habe 'frisches Leben in die Akademie gebracht',[136] und er wertet seinen Rücktritt als Resultat der Opposition gegen Anton v. Werner.
Derartige Streitigkeiten bewirkten eine zunehmende atmosphärische Verschlechterung des Berliner Kunstlebens, wie denn auch das zähe Bemühen der arrivierten Maler, die jungen Künstler von den Kunstausstellungen am Lehrter Bahnhof fernzuhalten, schließlich, neben anderen Protestvereinigungen, 1892 zur Gründung der 'Gruppe der Elf' geführt hatte, die mit Liebermann, Leistikow und von Hofmann fortan bis 1897 im Salon Ed. Schulte ihre Werke ausstellten.
Im Jahre 1898 formierte sich dann die 'Berliner Sezession', deren erster Präsident Max Liebermann wurde. Bereits ihre erste Ausstellung ein Jahr später sollte ein großer Erfolg sowohl beim Publikum als auch bei der Kunstkritik werden, und in der Folge

fanden ihre Repräsentanten, Slevogt, Leistikow, Corinth u.v.m. eine ständig wachsende Anhängerschaft sowie Mäzene, die ihre Ambitionen unterstützten. Besonderer Verdienst kommt den fortschrittlichen Berliner Kunsthändlern jener Zeit, Ed. Schulte, Fritz Gurlitt oder Paul Cassirer zu, die sich nicht scheuten, die Werke der Sezessionisten auszustellen.

Kaiser Wilhelm II hingegen diffamierte die neue Malerei weiterhin und apostrophierte sie unversöhnlich als 'Rinnsteinkunst'.[137] Ein Besuch der sezessionistischen Ausstellungen galt noch bis in die Mitte des ersten Jahrzehnts nach 1900 als gesellschaftlich nachteilig und konnte gar als 'Majestätsbeleidigung' ausgelegt werden, wie auch ein Fremdenführer von 1905 Offizieren beim Ausstellungsbesuch Zivilkleidung empfahl.[138]
Die Empörung über die sezessionistische Kunst begründete sich vornehmlich auf der Wahl ihrer Sujets, die Szenen des täglichen Lebens, Beobachtungen der kleinen Leute bei ihrer Arbeit, wie die 'Schusterwerkstatt' und die 'Näherinnen' Liebermanns, stille Landschaften, zum Beispiel Leistikows 'Grunewaldsee', und Akte ohne falsche Scham und Prüderie, namentlich von Lovis Corinth, bestimmten.
Die Befreiung der Malerei vom Diktat in der Thematik, die auch Liebermann in seinen theoretischen Schriften forderte, wenn er verkündete, 'daß der Wert der Malerei absolut unabhängig vom Sujet (ist) und nur in der Kraft der malerischen Phantasie ist',[139] muß den Sezessionisten als wesentlicher Verdienst angerechnet werden.
Eine Kunst jedoch, die auf jegliches Pathos verzichtete, die die künstlerische Erfindung höher bewertete als den dargestellten Inhalt, die sich obendrein, zumindest anfangs, dem Impressionismus verpflichtet fühlte, stand dem Kunstverständnis von Kaiser und Reich diametral entgegen, und das Revolutionäre der neuen Malerei, wie es die Zeitgenossen empfanden, wird erst durch die Kenntnis der aufgezeigten kulturellen Strukturen verständlich.

1910 wies der Vorstand der 'Berliner Sezession' die Arbeiten

von 27 Künstlern zurück, woraufhin die Refüsierten unter der Führung Max Pechsteins ein Jahr später die 'Neue Sezession' bildeten. In Abkehr vom Impressionismus suchten Maler wie Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff 'neue Gefühle' und 'seelische Erlebnisse' gemeinsam mit einer neuen Farbgebung in ihren Bildern zu artikulieren. Es waren dies in Berlin die Anfänge des Expressionismus.
Interne Differenzen führten 1913 erneut zur Spaltung der 'Berliner Sezession' und zur Gründung der 'Freien Sezession', in der sich 42 ehemalige Mitglieder mit Liebermann an der Spitze zusammenfanden.
Trotz Streit und Uneinigkeit blieben die Sezessionen bis nach dem ersten Weltkrieg künstlerisch einflußreich, und erst das Nationalsozialistische Regime setzte ihrer Existenz ein Ende.

Interessant ist die Tatsache, daß Melchior Lechter, ebenfalls in Opposition zum oberflächlichen dynastischen Realismus seiner Zeit begriffen, sich niemals einer der Sezessionen angeschlossen hat, obgleich er mit Sicherheit einige ihrer Mitglieder gekannt haben wird, erwiesenermaßen Reinhold und Sabine Lepsius, die beide der 'Berliner Sezession' angehörten. Auch hat er einige Jahre gemeinsam mit den späteren Sezessionisten Leistikow und Baluschek die Berliner Akademie besucht und wird diese infolgedessen gekannt haben. Doch scheint Lechter den Bemühungen der sezessionistischen Rebellen wenig innere Anteilnahme entgegengebracht zu haben, denn in seinem gesamten literarischen Nachlaß findet sich so gut wie kein Hinweis auf die Sezessionen, die ihr angehörenden Künstler oder ihre Ausstellungen.
Die Gründe für Lechters Separation sind vermutlich in der Ausprägung seiner Persönlichkeit wie auch in seiner Auffassung des Künstlertums zu suchen und wohl kaum in einer strikten Ablehnung der sezessionistischen Bewegung, da er einzelne ihrer Mitglieder, z.B. Ludwig von Hofmann und Franz von Stuck, sehr geschätzt hat. Wir werden an anderer Stelle noch auf diese Frage eingehen.

Die Jahre um die Jahrhundertwende waren eine ungemein produktive Phase in der europäischen Geschichte der bildenden Kunst und brachten eine Vielzahl künstlerischer Strömungen hervor, so den Neo-Impressionismus, Symbolismus, Futurismus und vor allem den Jugendstil, der im Deutschen Reich für einige Jahre innovierend wurde.
In Abwendung vom Stilkonglomerat ihrer Zeit versuchten progressive Künstler in bewußter Absicht einen neuen Stil zu bilden, eine totale Erneuerung der Kunst herbeizuführen und dies auch unter Einbezug des Kunstgewerbes, das sie somit vom Makel der Minderwertigkeit gegenüber der 'hohen Kunst' befreiten.
Die 'Synthese der Kunst' oder die 'Vereinigung von Kunst und Leben'[140] bildete das Ziel der neuen Bewegung, die in ihren Aktivitäten von den Mitte der neunziger Jahre neugegründeten Zeitschriften, dem 'Pan' in Berlin oder dem 'Simplizissimus' und der 'Jugend' in München, letztere gleichzeitig namensgebend, nachhaltig unterstützt wurde.
In der Rückbesinnung auf den Wert handwerklicher Arbeit und der damit verbundenen Materialgerechtigkeit folgten die Jugendstilkünstler den bereits von William Morris und den Präraffaeliten aufgestellten Postulaten, mit denen auch Melchior Lechter übereinstimmte, schließlich war er einer der ersten, der schon 1896 mit seiner eigenen Wohnung ein Gesamtkunstwerk im Sinne des Jugendstiles verwirklichte, in dem alle Disziplinen der bildenden und angewandten Kunst gleichberechtigt Platz fanden.

Die seit der Gründerzeit wachsende Industrialisierung ging zwangsläufig einher mit einer Verlagerung der gesellschaftlichen Gewichte. War noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ausschließlich der Adel tonangebend in Politik und Gesellschaft, wurde nach 1870 mit dem wachsenden Reichtum des Bürgertums auch dessen Einfluß relevanter. Wenn der Adel sein Selbstverständnis und seine führende Stellung oft nur noch mit den Verdiensten seiner Ahnenschaft rechtfertigen konnte, resultierte im Bewußtsein der Bourgeoisie deren Aufstieg aus

dem eigenen Können und Durchsetzungsvermögen. Getragen wurde dieses Bewußtsein durch eine weltanschauliche Strömung, dem sogenannten Darwinismus, der, in Anlehnung und Verfälschung der Lehre Darwins von der natürlichen Auslese der Arten, das Recht des Stärkeren betonte, das Elitebewußtsein stärkte und den Geniekult hervorbrachte. Das eigene Ich wurde rücksichtslos in den Vordergrund gestellt, der eigene Aufstieg skrupellos verfolgt. Diese Aufsteigermentalität manifestierte sich vor allem in der Literatur, die den großen Einzelnen, den Übermenschen thematisierte und heroisierte, sei es in den Werken Felix Dahns, Paul Heyses, Karl Mays, Richard Wagners bis letztlich hin zu Friedrich Nietzsche. Nicht ohne Grund gehören Nietzsches Schriften in ihrer Verherrlichung der Usurpatoren und Gewaltnaturen, in ihrem Bekenntnis zur Macht, zur Selektion und Absonderung vom 'Gesindel'[141] zur vielgelesenen Lektüre der Gründerzeit wie auch des Zweiten Kaiserreiches.
Der Wunsch nach einem 'neuen Menschen' wird nicht immer mit der gleichen Agressivität vorgetragen wie bei Nietzsche, dennoch ist er um die Jahrhundertwende weit verbreitet. Der zunehmenden Vermassung durch die Industriegesellschaft wird das Individuum als Ideal gegenübergestellt, sei es in der Verkörperung des Parsifal, des Zarathustradeutschen, des streitbaren Idealisten, oder aber inkarniert als suchender Gralsritter, der allein und unter Opfern die läuternde und heiligende Tempelburg erreicht.

Der Gral, als Ideal einer besseren Welt, als Surrogat des Paradieses, wird zum beliebten Motiv in Literatur, Musik und Kunst und gleichzeitig zum weltanschaulichen Symptom jener Zeit.

Auch Lechter hat in einigen seiner Werke das Gralsmotiv thematisiert, wie sich gleichermaßen Stefan George mit seiner Zeit gesinnungskonform erweist, wenn er die bewußte Separation vom Publikum verlangt und mit seinen auserwählten Anhängern einen Kreis nach ritterlich-feudalistischem Muster bildet, aus dem er als geistiger Führer halbgottartig emporragt.

Die weitgehende Indifferenz der Kaiserzeit gegenüber dem orthodoxen Kirchenglauben, nicht zuletzt resultierend aus der mate-

rialistischen Gesinnung der Industriegesellschaft, der autoritärer Katholizismus und platter Protestantismus nichts entgegenzusetzen hatten, läßt gegen Ende des Jahrhunderts eine Vielzahl heterodoxer Gemeinschaften entstehen, die die Suche nach anderen, attraktiveren Religionsformen und -inhalten gemein hatten.
Das Verlangen nach einer neuen Sinngebung, als Reaktion auf Materialismus und Positivismus, kommt in der Neigung zu Irrationalismus und Metaphysik, in der Veranstaltung spiritistischer Sitzungen, Wunderglaube und Medienverehrung zum Ausdruck und spiegelt sich ebenso in der Literatur, in den Werken eines Huysmans, Garborg, Maeterlinck oder denen der französischen Symbolisten, die Lechter nachweislich sämtlich gelesen und geschätzt hat und die ihn künstlerisch inspirierten. (So gestaltete er Maeterlincks 'Schatz der Armen' und plante das gleiche für Huysmans' Roman 'La cathedrale'.[142])
Zusätzlich sollte das Studium alter Mythen, Geheimlehren und fremder Religionen tiefere Erkenntnis über Ursprung und Sinn des Lebens erbringen und durch die Rückbesinnung auf die 'Quellen des Lebens' eine 'fortschrittliche Reaktion' eingeleitet werden, die sich im Namen der 'Urphänomene' gegen alle Formen des 'Modernismus' stemmt.[143]
Religiöse Sekten und Geheimbünde wurden neu oder wiedergegründet, wie die Rosenkreuzer, Freimaurer, Theosophen und Anthroposophen, wobei vor allem die theosophischen Lehren, in denen sich indisch-angelsächsische und spiritistisch-okkultistische Elemente mischen, viele Menschen eher ansprechen konnten als das erstarrte Staatschristentum.
Auch Lechter wandte sich schon früh vom orthodoxen Katholizismus ab und der Theosophie zu, die ihn als Menschen und Künstler entscheidend beeinflußt und geprägt hat.

Der offensichtliche Zusammenhang der Kunst um die Jahrhundertwende mit geistigen und gesellschaftlichen Strömungen und Strukturen schien uns diese Ausführungen zu rechtfertigen, denn sie lassen ihr Entstehen und ihre Ausbildung besser verständlich werden, somit auch das Oeuvre Melchior Lechters, der sich in mancherlei Beziehung als 'Kind seiner Zeit' erweist.

Künstler, du bist Priester: Die Kunst ist das große Mysterium, und wenn dein Bemühen zu einem Meisterwerk führt, so steigt ein Strahl des Göttlichen wie auf einen Altar herab.

(Sâr Péladan)

3. LECHTERS GEISTIGE UND KÜNSTLERISCHE KONZEPTION

Die Rezeption eines großen Teils Lechterscher Werke wird den unvorbereiteten Betrachter zunächst wie das Bemühen zur Lösung eines Rebus' anmuten. Der Zugang in die Bilderwelt des Künstlers kann oft nur über eine Analyse seiner Gedankenwelt erfolgversprechend sein.
Um den Leser auf den interpretativen Teil unserer Arbeit einzustimmen, soll daher an dieser Stelle zunächst ein Kapitel über die geistige und künstlerische Konzeption des Malers vorangestellt werden.

Schon Lechters frühe Biographen Max Rapsilber und Friedrich Wolters weisen auf die Bedeutsamkeit des Heimatortes Münster für die Ausbildung und Eigenart seines Künstlertums hin. Frühe Jugendeindrücke sollten für Lechters geistige und künstlerische Entwicklung entscheidend werden. Die Begegnung mit der romanischen und gotischen Kunst, das Erlebnis des katholischen Kultus' wie auch seine Tätigkeit in einer Glasmalerwerkstatt eröffneten den Weg für sein späteres Schaffen, das durch die Liebe zur Kunst des Mittelalters und die Ehrfurcht vor handwerklicher Arbeit gekennzeichnet ist. Während seiner Lehre bei 'von der Forst' konnte er sich in den gotischen Motivkreis einleben und erlangte so die 'gotische Empfindung', aus der heraus er bis zuletzt seine Werke schuf. Zeitlebens stellte Lechter das Werk über den Künstler, wie er sich selbst auch immer nur als 'Werker'[144] bezeichnete, und erfuhr die Kunst als göttliche Gnade, sich als ihr Diener. 'Wenn die Götter nicht wollen ist alles Bemühen vergebens',[145] dieses Bekenntnis charakterisiert eine Kunstauffassung, die aus tiefer Frömmigkeit und Demut heraus Kunst und Religion eins werden ließ.

So wurden ihm die frühen Sienesen und Florentiner, Domenico Veneziano, Giotto, Beato Angelico, Simone Martini, ebenso die kölnischen und niederländischen Meister wie van Eyck, Lochner oder Memling, die Lechter auf seinen Kunstreisen im In- und Ausland bewundernd studieren konnte, zum Vorbild und zu Garanten seiner Kunstauffassung; denn jene hatten aus ähnlich religiöser Motivation ihre Werke geschaffen und ihre Kreativität aus innerer Versenkung geschöpft, beides für Lechter wesentliche Merkmale allen künstlerischen Schaffens. 1906 schreibt er aus Frankfurt: 'Gestern schwelgte ich im Museum vor den alten Meistern, namentlich die Madonna des van Eyck versetzte mich wieder wie zu allen Zeiten in die entrückteste Ekstase',[146] und 1905 erfahren wir von seinen Anstrengungen, Empfindungen gleich denen der 'seraphischen naiven Visionen des Beato Angelico',[147] in ein Pastellbild zu bannen.
Gleichermaßen wurden die Bilder des 'göttlichen Meisters'[148] Arnold Böcklin für Lechter zum berauschenden Kunsterlebnis, deren Anblick ihn, laut eigenem Bekunden, 'krank vor Sehnsucht' werden ließ, und er fand eines schöner als das andere.[149] Ein Museumsbesuch in Zürich veranlaßte ihn 1892 zu einer hymnischen Beschreibung von Böcklins 'Frühlingserwachen', in der die starke Wirkung des Gemäldes auf Lechters Psyche mitschwingt. Wie der Künstler uns schildert, verharrte er Stunden um Stunden in tiefer Kontemplation vor dem Bilde, das ihn in eine 'andere, sonnig-goldige Kühle, feucht-duftige Welt' entführt hatte, und er erlebte das Erwachen wie 'aus fernstem Traum'.[150]
Böcklins künstlerischer Einfluß läßt sich vornehmlich in den frühen Werken Lechters nachweisen, die oft in der Wahl der Motive und der Farbgebung eine starke Affinität verraten.

Noch andere Künstler waren ihm bedeutsam, so Moritz von Schwind, dessen Märchenzyklus von den 'Sieben Raben' er als die künstlerische 'Bibel'[151] seiner Jugend bezeichnete, oder der 'goldige' Spitzweg, wie er auch die 'herrlichen, geistvollen' Menzel-Gemälde liebte.[152]
Unter seinen Zeitgenossen fand er in Puvis de Chavannes und Ludwig von Hofmann Maler, deren Kunstauffassung er der seinen als kongenial empfand. Ludwig von Hofmann bezeichnete Lechter

als 'einsamen Farbensymphoniker'[153] und einen der wenigen Künstler, die er verehre, denn auch jener schaffe seine Werke ohne nach öffentlicher Anerkennung zu streben. In einem drei Seiten langen Manuskript hat uns Lechter seine Betrachtung eines Pastellentwurfes von Hofmanns hinterlassen.[154]
Puvis de Chavannes hielt Lechter für den 'größten und einzigen Monumentalisten' Frankreichs und lobte seine von 'apollinisch-epischer' Stimmung getragenen Gemälde. 'Er fand die Form für seine inneren Gesichte: die Farbe und die Form', konstatierte Lechter, der auch anerkennend die 'mystische Einheit' von Gestalt und Landschaft in den Werken des französischen Malers hervorhob.[155]
Mit Gustave Moreau verband ihn eine Liebe,wenn auch von'schmerzlicher Innigkeit', denn Lechter beklagte die künstlerische Schulung Moreaus, als deren Folge er dessen Unfähigkeit wertete, die 'geistige Schau' in die Materie zu übertragen, fand aber dennoch viele geistesverwandte Züge in Moreaus Gemälden.[156]
Der Jugendstilmaler Toorop und die englischen Präraffaeliten schließen den Kreis der von ihm geschätzten Künstler.
Schon die Aufzählung jener Lechter wichtigen Maler läßt auch seine eigene künstlerische Konzeption offenbar werden, eine Konzeption, die keine wirklichkeitstreue Abbildlichkeit, sondern eine stimmungsgetragene Sinnbildlichkeit erstrebte.
Dieser Anspruch wird auch in Lechters Landschaftspastellen verfolgt, die ebenso keine Reproduktionen der sichtbaren Realität sein wollten. In der Natur fand er die Quelle der Inspiration. Sie ist der 'Jungbrunnen, daraus man geheiligt und mit neuer Kraft und Phantasie für die Kunst hervorgeht',[157] im übrigen ein Bekenntnis, das er mit vielen bedeutenden Künstlern seiner Zeit teilte, sie wirkte geheimnisvoll auf sein Gemüt ein und ließ ihn 'Landschaften der Seele' schaffen, in denen 'alle göttlichen Augenblicke des Lichtes ... sich verewigt sehen durch den verseelten Geist des ewigen Pilgers: Mensch.'[158] Dieses Gefühl des Göttlichen, das sich ihm in der Natur mitteilte, versuchte er in seinen Landschaftsbildern zum Ausdruck zu bringen.

Ohne innere Beziehung blieb Lechter dagegen zur 'sachlich-

materialistischen' Malerei beispielsweise eines Edouard Manet, dessen 'Olympia' er schon als ein 'Meisterstück in seiner Art' betrachtete, jedoch das Fehlen jeglichen seelischen Gehaltes im Bild bemängelte und diese Kunst nur noch als reine 'Oberfläche', als 'interessante Farbenflecke' qualifizierte.[159]
Noch entschiedener konnte er Künstler vom Schlage eines Alfred Kubin verurteilen, dessen Zeichnungen ihn wegen ihrer dämonischen Ausstrahlung entsetzten und ängstigten, wie er grundsätzlich in späteren Jahren den meisten seiner Malerkollegen, den 'modernen Götzen',[160] jegliche Fähigkeit zur künstlerischen Erfindung absprach.

So sah Lechter denn auch 'alles wirkliche künstlerische Schaffen' als 'Anbetung, Verherrlichung, im tiefsten Sinne als Gebet'.[161]

Aus der Verschmelzung von Kunst und Religion entwickeln sich seine Werke, die in immer neuen Ausdrucksformen als ihr Ziel die Vermehrung des 'Göttlichen' in der Welt anstreben. Die Kunst wird zum Kult und der Künstler zum Priester, der seine Aufgabe lediglich darin sehen darf, der göttlichen Offenbarung als 'empfangendes Gefäß' teilhaftig zu werden.
Diese göttliche Eingebung ist die Inspiration, die sich dem Künstler als Vision oder durch das Medium des Traumes mitteilen kann. Träume waren für Lechter sehr bedeutsam. Nicht selten werden seine Traumgesichte oder -erlebnisse in die Realität seiner Bildmotive transponiert. Schlechte Träume konnten den Künstler seelisch stark belasten, wie er auch an ihre präkognitive Kraft glaubte. Im Nachlaß des Malers fand sich ein Buch mit Aufzeichnungen einiger Traumerlebnisse, die in ihren Schilderungen durchaus an Darstellungen innerhalb seines Oeuvres erinnern. Dieses Buch beinhaltet auch jene Bemerkungen Lechters zum Verhältnis Kunst-Traum, die man als programmatische Aussage des Malers hinsichtlich seines Verständnisses der Kunst betrachten kann.
"Sind Träume weniger real als das sogenannte wirkliche Leben? Ich zweifle daran! Im Traum ist der Kontakt zwischen 'Ich' und 'Ewigkeit' wiederhergestellt ... Sind Träume und Kunst nicht verknüpft, identisch? Oder was ist Kunst? Kunst ist 'gestaltende Macht': Das Bewußtsein der wunderdunklen 'Nachtwelt' in die 'Tag-

welt' hinüberzuretten. Das Kunstwerk offenbart sich durch die Macht: Das Tagesbewußtsein des davon Ergriffenen zeitweilig auszuschalten, ihn träumen zu machen. Das ist: Medium werden zwischen 'Ich' und 'Ewigkeit'. Das ist: 'sehnsüchtige Schmerz-Lust', kürzer: 'Rausch empfinden'."[162]

Visionären Phänomenen, die Lechter des öfteren erlebte, maß er ebenso große Bedeutung bei. Sie konnten sich gleichermaßen in seinen Bildern manifestieren oder ihn sogar zu Gedichten anregen, wie die gegen Ende seines Lebens entstandenen Verse 'In den Nächten tönt' und 'Wesak', die ihm, nach eigenem Bekunden, in schlaflosen Winternächten geschenkt wurden. Lechter teilt dazu folgendes mit: 'Ich wachte jedesmal mit heftigem Herzklopfen auf, dann ertönte in mir die mir bekannte Stimme. Fiebernd schrieb ich das in mir Gehörte auf. Und nachher sank ich jedesmal in tiefen, traumlosen Schlaf. Das geschah in den Inspirationsnächten um drei Uhr morgens.'[163]

Eine 'astralische Erscheinung', die Lechter an einem Nachmittag im Dezember des Jahres 1914 erschien, hat sich uns als Zeichnung in einem seiner Briefe überliefert. Lechter schildert: 'Ich lag auf dem Bett ausgestreckt, als sich über mir in horizontaler Lage, etwa einen Meter über mir, ein goldenes Kreuz mit dem Gekreuzigten darauf, von Strahlen umgeben, bildete und sich dann langsam in der Luft wieder auflöste.'[164]

Der 'Traum', die 'Nacht', die 'Sehnsucht', die 'Ewigkeit' und die 'Vision', sind Schlüsselvokabeln zum Verständnis von Lechters Oeuvre und finden sich als Bildmotive,Bildtitel oder aber in seinen Gedichten und Prosatexten wieder. Sie charakterisieren eine künstlerische Konzeption, die aus einer metaphysischen Grundhaltung heraus nach der Darstellung jenseits der erfahrbaren Realität verlangte und 'durch die Materie hindurch' zur 'Seelen-Synthese' vorzudringen suchte.[165]

Lechters geistige Verwurzelung im katholischen Glauben, dessen Kult- und Ritualformen ihn besonders 'auf ästhetischem Gebiet'[166] nachhaltig beeinflußt haben, evozierten seine Neigung zur Mystik, die ein bestimmender Wesenszug des Malers und von prägender Kraft

auf sein künstlerisches Schaffen wurde.
Obgleich er sich später vom orthodoxen Katholizismus lossagte und ihn oftmals in der schärfsten Form verdammte, so fand er demgegenüber in den visionären Schauungen der mittelalterlichen Mystiker wesensverwandte Empfindungen. Die Lektüre der Schriften eines Johannes Tauler, Johann Ruysbroeck, Jakob Böhme oder derjenigen des 'Fürsten unter den Mystikern'[167], Thomas von Kempen, waren ihm ein inneres Bedürfnis und zugleich die Bestätigung seines Glaubens, daß alles Seiende in der Welt, auch die Kunst, seinen Ursprung in einer göttlichen Wesenheit hat. Diese bedeutete für Lechter jedoch keine aus antik-christlichen Vorstellungen erwachsene Personifikation, sondern eher ein Abstraktum, das sich in einem heiligen Gefühl, in strahlendem Licht oder im Symbol offenbaren konnte.

Lechters Erfahrung einer tiefen inneren Verwandtschaft aller Religionen und Mythen der Menschheit, die ihn seine Studien gelehrt hatten, wandelten sein christliches Glaubensbekenntnis mehr und mehr zum Ausdruck eines kosmosophischen Credos, und dies wurde maßgeblich für seine Hinwendung zum Brahmanismus und Buddhismus. Sein Aufgehen in der altindischen Vorstellungswelt sollte jedoch erst über die Vermittlung der theosophischen Doktrinen erfolgen.
1905 erfahren wir von Lechter, daß er sich schon seit vielen Jahren mit den Lehren der Theosophen beschäftige, besonders die Bücher von Helena Petrowna Blavatsky, einer gebürtigen Russin und Gründerin der Organisation, wurden ihm zur geistigen Richte.

Die ursprüngliche Zielsetzung der Theosophischen Gesellschaften lag in der wissenschaftlichen Erforschung spiritistischer Phänomene, die dahin gelangte, Magie, Reinkarnation, Telepathie und ähnliches als wahrhaftig anzuerkennen.
Wir erwähnten bereits, daß um die Jahrhundertwende der Glaube an Übersinnliches weit verbreitet war, und auch zahlreiche Künstler folgten lediglich dem metaphysischen Interesse der Zeit, wenn sie sich mit Okkultismus und Spiritismus beschäftigten.
Von Lechter wissen wir, daß er mit Sicherheit einmal an einer

spiritistischen Sitzung teilgenommen hat, in der der Geist des Dichters Alfred Schuler beschworen werden sollte, und daß er in Gesellschaft mit Vorliebe Fragen der Grenzwissenschaften diskutierte.
Maßgeblich für Lechters geistige Haltung sollten vor allem die Ideen der in Indien ansässigen Adyar-TG werden, der ja auch Lechter auf seiner Indienreise einen Besuch abstattete und die eine aus buddhistischem Gedankengut erwachsene philosophisch-religiöse Lehre entwickelte.

Die Erforschung und Deutung uralter Symbolik, so sie sich im Buddhismus, Christentum, in altägyptischen Glaubenslehren oder der Kabbala überliefert hat, wurde für Lechter besonders folgenreich, und oftmals kann ein Verständnis seiner Bilder nur über die Dechiffrierung dieser bildimmanenten Symbole erreicht werden.
In Einklang mit den theosophischen Glaubenssätzen bedeuteten die Symbole für Lechter 'Zeichen des Unsagbaren' und er verkündete die 'Einheit von Symbol und Idee in der Natur, im Menschen und im Universum', wie es ihn das 'okkulte Gesetz' der Magie gelehrt hatte.[168]
In Lechters Werken wird dem aufmerksamen Betrachter als erstes die Dominanz einer Zahlensymbolik auffallen, die sich zumeist auf die heiligen Zahlen drei, vier, fünf, sieben und zehn zurückführen läßt, denn auch Lechter war von der magischen Bedeutung und Kraft bestimmter Zahlen überzeugt. In einem Brief verlangte er einmal von seiner Schwester den genauen Zeitpunkt seiner Geburt zu erfahren, den er für einen 'okkulten Zweck'[169] benötige, und als ihm Anna drei Uhr nachts angab, sinniert der Maler: "Merkwürdig, drei ist für mich immer die bedeutungsvollste Zahl im Leben gewesen. In meinen Bildern beruht fast alles auf 'drei' und den Kombinationen der heiligen Zahl. Selbst mein Name hängt mit 'drei' zusammen: den Heiligen 'drei' Königen oder Magiern aus dem Morgenlande, wie sie sonst genannt werden. Aus 'drei' und 'zwei' setzt sich bei mir äußerlich und innerlich alles zusammen."[170]
Spätestens dann seit seiner Indienreise lebte Lechter in geisti-

ger Beziehung nur noch dem Brahmanismus und Buddhismus und die tägliche Lektüre der altindischen heiligen Schriften, der Veden Bhagavadgita und Upanishaden, letztere für ihn 'Inbegriff der Weisheit überhaupt',[171] dienten seiner Erbauung und als Trost in Tagen der Depression oder Krankheit.

Ein Leben, das sich in solch' hohen geistigen Sphären bewegte, verlangte nach einem entsprechenden Lebensstil, und Lechter wählte eine sublime Zurückgezogenheit in einer ebensolchen Umgebung, denn seine Wohnung war der Widerschein seiner Ideale, ein Ort der Weihe. 'Hier träume und sinne ich ... den großen mittelalterlichen Kunsttraum weiter: in Werken, die die hohe Mystik der Kunst verkünden',[172] schreibt er 1907 der Schwester in Münster.
In der Überzeugung, daß allein die Kunst und die Schönheit das Leben lebenswert machen, arbeitete Lechter in freiwilliger Isolation, und nur selten trat er an die Öffentlichkeit, denn es fehlte ihm jedwedes Streben nach Anerkennung durch die Massen. Eingedenk der Worte Nietzsches: 'Kunst kann immer nur in der Einsamkeit entstehen und wo diese aufhört, da beginnt der Markt', fanden seine Ausstellungen in späterer Zeit bevorzugt in seiner Wohnung statt, zu denen lediglich ein auserwählter Besucherkreis eingelassen wurde.
Nur ungern und selten hat sich Lechter an großen Sammelausstellungen beteiligt, und vermutlich ist in seinem Wunsch nach einsamem Schaffen auch der Grund zu suchen, daß er sich niemals einer Künstlervereinigung angeschlossen hat.
Sehr schwer fiel es Lechter, seine Bilder, die seine 'Kinder'[173] waren, zu verkaufen, ständig in der Angst befangen, daß sie vielleicht einem Unwürdigen zufallen könnten, wie er auch am liebsten den Käufer selbst ausgewählt hätte, denn nichts fürchtete er mehr als die Profanierung seiner Kunst. Voller Empörung berichtet er einmal von einem Besitzer seiner Gemälde, der sie mit 'schauderhaften Kitschrahmen'[174] versehen habe.
Sein Leben war der Kunst geweiht, und die Kunst war ihm heilig. Nach Friedrich Wolters stellt Lechter den 'großen Künstler' der

Jahrhundertwende dar, der 'die strenge reine hohe Kunst selber als die einzige ihm gemäße Ausdrucksform des Lebens sucht.'[175]

Nach innen führt der geheimnisvolle Weg

(Novalis)

4. WERKANALYSE

4.1 Stimmungsbilder

Die Problematik einer jeden kunsthistorischen Analyse liegt zunächst in ihrer Verbalisierung, denn nur allzu oft mangelt es in der Sprache an geeigneten Vokabeln, die das Kunstwerk angemessen beschreiben können.
Die Übersetzung der malerischen Kategorie in die der literarischen bildet auch für unsere Betrachtungen eine erhebliche Schwierigkeit, da gerade den nachfolgenden Werken Lechters ein abstrakter Stimmungs- und Gefühlswert eignet, der nicht beschrieben, vielmehr empfunden werden sollte.
Wenn wir dennoch eine Analyse wagen, so im Bewußtsein dessen, daß bei jeder Interpretation eines Kunstwerkes ein letzter unbewältigter und unerklärlicher Rest verbleiben wird, der schließlich das Geheimnis der Kunst ausmacht.

Wir beginnen mit zwei Entwürfen zu Radierungen, 'Morgen-Traum--Gluthen' und 'Ein Frühlingstraum' betitelt, die sich durch ihre evidente Ähnlichkeit in Format und Bildidee als Pendants erweisen und bereits in ihren Titeln, beide Male das Wort Traum beinhaltend, Lechters künstlerischen Anspruch erkennen lassen, der dahingeht, kein realitätsgetreues Naturabbild, sondern eine durch Irrealität (Traum) erhöhte Stimmungslandschaft zu geben. Mit welchen kompositorischen und stilistischen Strategien er dies verwirklicht, soll versucht werden aufzuzeigen.

'Morgen-Traum-Gluthen', 1891

Abb.1 Vom erhöhten Standpunkt des Betrachters fällt der Blick auf eine steil ansteigende Wiesenlandschaft, die durch einige zart-

stämmige blühende Bäume und Büsche belebt wird. In der unteren linken Bildecke, von wo die Steigung ihren Anfang nimmt, steht, den Rücken zum Betrachter, eine barfüßige, mit einem halblangen Gewand bekleidete Figur, im linken Arm ein Saiteninstrument tragend. Die leichte Biegung des Körpers sowie der ausgestellte rechte Fuß der Figur veranlassen uns zu behaupten, daß sie sich zum Takte der Melodie wiegt und zudem im Begriff ist, den Berg langsam hinaufzusteigen, dessen Ziel sie mit der Wendung des erhobenen Kopfes bereits angepeilt hat.
Der Blickrichtung entgegen steht die Orientierung der Figur, die, einem den Berg herabrieselnden Bach folgend, zunächst diagonal nach links aus dem Bilde hinausläuft, im Mittelgrund jedoch wieder aufgenommen wird und hinter der Bergkuppe verschwindet. Unterstützt wird dieser Richtungswert durch dazu parallel postierte Reihen von je drei nebeneinander gestaffelten Bäumen im Vorder- und Mittelgrund, die gleichzeitig raumgreifend wirken. Sie bilden in ihrer Tiefenerstreckung den Kontrast zum ansonsten flächig wirkenden Bild, das nachhaltig an ostasiatische Aquarelle erinnert, zum einen durch sein extremes Hochformat, zum anderen aufgrund des diagonalen Bildaufbaues.
So verläuft die Linie des Bergrückens in steiler Diagonalität fast bis in die obere rechte Bildecke und findet ihr Echo in der Biegung des Baches und in den Schatten von Figur und Bäumen. Um jedoch einer durch einseitige Diagonalität hervorgerufenen Instabilität entgegenzuwirken, setzt ihr Lechter motivisch den in konträrer Richtung ansteigenden Hügel entgegen, der die Konsolidierung des Bildganzen leistet und zusätzlich raumbildende Funktion erhält.
Der Schnittwinkel der beiden Berglinien befindet sich genau über der Figur, sie somit akzentuierend.
Neben diagonalen Richtungswerten im Bildaufbau stehen senkrechte in Form der schlanken, hohen Bäume und der Figur, die die Vertikalität des Formates wieder aufnehmen und überdies das Steile des Berges mit verdeutlichen helfen.
Wir sehen also, daß Lechters Radierungsentwurf ein stabiles Bildgefüge aufweisen kann, dessen Aufgabe jedoch nicht allein auf kompositorische Konsolidierungsmaßnahmen beschränkt bleibt,

sondern gleichermaßen Gehalt und Aussage des Werkes mitbestimmt.
Die diagonale Bildkonstruktion bot sich daher nicht allein aus ästhetischen Erwägungen heraus an, sondern diente vielmehr der Visualisierung eines Grundgedankens Lechterscher Kunst, die Erhabenheit der Natur bildhaft werden zu lassen, was er mit Hilfe der Bildkonstruktion zu realisieren vermag.
Fast die gesamte Fläche des Bildes nimmt mithin die Landschaft ein, die zum Bildthema wird, denn die Figur ist in die linke untere Ecke gerückt und im Verhältnis zum Bildganzen nur von geringer Größe. Übermächtig wirkt der steil abfallende Wiesenhang, dem sich die Figur eindeutig subordiniert, ein Motiv also, das die Kleinheit und Unbedeutsamkeit menschlicher Existenz im Verhältnis zur Natur, aber auch die menschliche Empfindung in der Natur metaphorisieren soll.
Die hoch aufragenden Bäume unterstützen in ihrer Vertikalität den Eindruck von Erhabenheit, womit sich Lechter eines Kompositionsprinzips bedient, das bereits im Mittelalter Anwendung fand: senkrechte Richtungswerte evozieren eine bildimmanente Atmosphäre von Ernst, Würde und Erhabenheit.
Als Rückenfigur bleibt die Gestalt für den Betrachter anonym, eine Identifikation mit ihr wird somit absichtsvoll verhindert; denn Lechter will keine bestimmte Landschaft und keine bestimmte Figur wiedergeben, vielmehr erhebt er beide zum Sinnbild der Natur und des Menschen und ihrer Relation zueinander.
So muß er folgerichtig auch den Betrachter von einer Kommunikation mit dem Bilde ausschließen, denn ein Sinnbild kann nicht kommunizieren. Lechter erreicht dies durch den hohen Augenpunkt des Betrachters, der sich damit eindeutig über dem Geschehen befindet, und lediglich die Position eines Beobachters innehaben kann.

Die angestrebte Sinnbildlichkeit verlangt nach einer gemäßen stilistischen Ausdrucksweise, die daher auf naturalistische Formelemente weitgehend verzichtet und sich einer ornamental-stilisierenden Bildsprache bedient. Dies wird besonders deutlich an der Gestaltung von Bäumen und Büschen, die durch die

Regelmäßigkeit ihres Wuchses, wie gleichermaßen aufgrund fehlender Plastizität zur reinen Flächenform, zum Ornament werden.

So erwerben die dünnstämmigen, hohen Bäume ihre Ornamentalität vornehmlich durch die Feinheit und Harmonie der Formen von Blüten und Blättern, die Lechter mit zartem Federstrich umgrenzt, doch ebenso durch ihre ganzheitliche Gestaltung als Ornament, was der von rechts in das Bild hineinragende, nur im Anschnitt gegebene Baum, der seine Krone fächerförmig entfaltet, besonders schön zeigt.
Auch die Figur, nur mit wenigen Strichen markiert und vollkommen plan, paßt sich in ihrer Stilisierung durchaus dem ornamentalen Charakter des Radierungsentwurfes an.
Suchen wir die Traumhaftigkeit im Bilde aufzuspüren, die uns ja der Titel suggeriert, so resultiert diese im wesentlichen aus der Ornamentalität der Gestaltung, die einen Realitätsbezug weitgehend vermissen läßt, solchermaßen die Voraussetzung eines von Irrealität getragenen Sujets bildet und durch die 'Gesichtslosigkeit' der Figur eine zusätzliche Verdichtung zum Unwirklichen erfährt.

'Ein Frühlingstraum', 1891

Abb.2 Ebenfalls 1891 entstand Lechters Radierungsentwurf 'Ein Frühlingstraum', der einige verwandte Charakteristika zu 'Morgen--Traum-Gluthen' aufweisen kann, andererseits jedoch auch Differenzen offenbart.

Die augenfälligste Affinität bietet zunächst das Format der Entwürfe, beide Male ein ausgeprägtes Hochformat. Darüberhinaus stellt Lechter wiederum eine, wenn auch nur leicht ansteigende Wiesenlandschaft dar, die in der Mitte von einem schmalen Bach durchschnitten und im entfernten Hintergrund von Bäumen und Büschen abgeschlossen wird. Eine Frauengestalt mit langen, dunklen Haaren, eine Strähne davon fällt über ihre linke Brust, und nacktem Oberkörper, nur ein Tuch um die Hüften geschlungen, nähert sich mit ausgebreiteten Armen dem Betrachter. Aus ihrer

rechten Hand fallen Blumen oder Blätter herab.

Die Figur nimmt nahezu exakt die Bildmitte ein, was jedoch nicht allein sie als Hauptperson, ergo als Bildthema kennzeichnet, vielmehr gebraucht Lechter mannigfache kompositorische Mittel, die ihrer Exponierung dienen. Zunächst bietet sich die Figur in breiter Frontalität dar; die ausgestreckten Arme erweitern überdies ihre Aktionsfläche und lenken so verstärkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sie. Akzentuiert wird die Figur zudem durch einen Baum des Hintergrundes, der genau über ihrem Kopf plaziert ist, wie auch die schlanken,hohen Bäume des Hintergrundes rechts und links von der Figur durch die Neigung ihrer Kronen zueinander einen Bogen beschreiben, der im planimetrischen Bildsystem die Figur überfängt und dergestalt betont.
Die Frau geht auf den Betrachter zu mit dem sie ein intensiver Blickkontakt verbindet. Unterstrichen wird der Bewegungsimpetus aus der Bildtiefe heraus durch ihren vorgestellten Fuß wie auch durch den parallel zu ihrer potentiellen Laufrichtung fließenden Bach, der am unteren linken Bildrand verschwindet, so eine imaginative Fortsetzbarkeit über den Bildrahmen hinaus ermöglicht und auf diese Weise Bewegung impliziert. Weiterhin sorgt der tiefe Augenpunkt des Betrachters, der ihn die Landschaft als eine ansteigende begreifen läßt, dafür, daß er die Figur als auf sich zukommend auffaßt.

Diese starke kompositorische Exponierung der Figur läßt zwangsläufig die Frage nach ihrer Identität aufkommen, die der Titel des Bildes nicht preisgibt. Ein Merkmal zu ihrer Identifizierung bilden die von der Frau verstreuten Blüten oder Blätter, die auf eine Darstellung als Flora, Göttin der blühenden Natur, hindeuten. Ein Gemälde Arnold Böcklins, den Lechter bekanntlich sehr verehrte, könnte diese Auffassung erhärten. 1875 malte Böcklin eine Blumen streuende Flora, die, wenn auch nicht in Stil und Komposition, so doch motivisch Ähnlichkeiten mit Lechters Radierungsentwurf aufweisen kann, denn auch Böcklins Flora bewegt sich in einer mit Blumen bestandenen Wiesenlandschaft, der im Hintergrund Bäume

und Büsche entwachsen, folgt dem Laufe eines Baches und streut mit ihrer rechten Hand Blumen auf den Boden.
Verwandelte Lechter also im Entwurf 'Morgen-Traum-Gluthen' einen Landschaftsausschnitt einzig durch ornamentale Stilisierung und kompositorische Maßnahmen zum Sinnbild der Natur, bedient er sich in 'Ein Frühlingstraum' zusätzlich der Allegorie in der Personifikation der Flora, ohne allerdings auf ornamentale Stilisierung zu verzichten. Beide Male jedoch verfolgt er eine sinnbildliche Darstellung der Natur, der sich der Mensch unterordnet oder einbezogen fühlt, eine Eingebundenheit, die bei 'Ein Frühlingstraum' der hohe Horizont visualisiert, der die Integration des Menschen in die Natur symbolisieren soll. Eine traumhafte Stimmung erzeugt neben der Ornamentalität und Stilisierung der einzelnen Bildelemente vor allem der trancehaft wirkende Ausdruck der Frauengestalt.

'Traumblüthen', 1893

Abb.3 Abb.1 Lechters Gemälde 'Traumblüthen' von 1893 zeigt eine auffallend motivisch-kompositorische Ähnlichkeit zu 'Morgen-Traum-Gluthen', wenn auch seine Aussage mit der des Radierungsentwurfes letztlich nicht übereinstimmt.
Schon der Titel und ebenso Lechters eigener Kommentar offenbaren seine künstlerische Absicht, auch in diesem Gemälde eine traumhafte Atmosphäre zu verbildlichen, wobei er sich zu ihrer Realisierung wiederum einer ornamentalisierenden Stilsprache aber auch symbolhafter Ausdrucksformen bedient.
Vor dem Hintergrund eines sanft abfallenden, mit Blumen übersäten Wiesenhanges, dessen Höhe mit Bäumen bewachsen ist, steht in der unteren linken Bildhälfte eine nach links gewandte nackte Frauengestalt unter einem blühenden Baum und atmet den Duft einer Blüte ein. Ihr Kopf mit den langen, dunklen Haaren, die fast bis zu den Knieen herabfallen, ist leicht erhoben, ihre Augen geschlossen, die Arme vor der Brust gekreuzt.

Im formalen Bildaufbau wird die Figur durch innerbildliche Kom-

positionslinien akzentuiert. Die Schattenspitzen der Bäume rechts im Hintergrund und der sich der Frau zuneigende Blütenzweig lenken den Blick des Betrachters auf sie (mehr noch auf ihre Tätigkeit), wie gleichermaßen eine helle Blüte des linken Baumes vor der dunklen Folie eines Busches im Hintergrund sich exakt über der Figur befindet und ihre Betonung garantiert. Sie ist somit als vorrangiges Bildelement charakterisiert und bestimmt im wesentlichen die Aussage des Werkes.
Die als durchgängig plan empfundene, im Profil gegebene Figur läßt schon aufgrund ihrer Gestaltung erkennen, daß sie von Lechter nicht der Realität entnommen wurde. Ihr schlanker Körper wird mit zartem Strich konturiert, die Haare bedecken sie wie ein Gewand, der Nimbus schließlich entfernt sie vollends der Wirklichkeit und transponiert die gesamte Darstellung in eine irreale Dimension.
Als ein Symbol der Andacht figurieren die vor der Brust gekreuzten Arme der Frau, ihre geschlossenen Augen versinnbildlichen innere Versenkung; beides erzeugt eine spirituelle Bildstimmung, der Lechter einen synästhetischen Anspruch hinzufügt, denn die einzige Handlung der Figur liegt im Einatmen des Blumenduftes, der gleichsam vom Bilde emanieren soll.
'Traumblüthen' ist eines der frühesten Werke Lechters, in denen er eine synästhetische Wirkung anstrebt; in späteren Gemälden hat er dies noch des öfteren zu realisieren versucht.
Die Figur ist der vorrangige Stimmungsträger des Bildes, ihre formale Gestaltung reflektiert die intendierte Bildstimmung, eine Stimmung der Irrealität und Spiritualität, der sich auch die Landschaft anverwandelt.
Charakterisiert durch absolute Flächenhaftigkeit und eine macchiahafte Gestaltung erweckt sie den Eindruck eines Dekors. Ohne jegliche Differenzierung erscheinen die Baumgruppen des Hintergrundes als reine, schlängelnd konturierte Silhouetten, wobei es schwerfällt, den Baum von seinem Schatten räumlich zu unterscheiden, denn beide kontaminieren nahezu vollständig.

Auch die Blüten und Zweige des links ins Bild hineinragenden Baumes wirken ornamental stilisiert, was ebenso für das Schattenmuster eines nur durch zwei winzige Zweige oben links sicht-

bar werdenden Baumes außerhalb der Bildfläche gilt.

Durch den Verzicht auf jegliche Plastizität wie auch durch die abstrahierten Baumfigurationen wird eine Tiefendifferentation, d.h. die Bestimmung der Bildelemente nach ihrer räumlichen Plazierung vollkommen verhindert. Reduziert auf reine Arabesken greifen Bäume und Blüten gleichsam wie Zahnräder ineinander. Die Kontur wird der Fläche formqualitativ gleichwertig und beide sind lediglich Ornament.

Das Gemälde 'Traumblüthen' begegnet uns als eines von Lechters konsequentesten Jugendstilwerken, da viele als typisch jugendstilhaft geltende Stilelemente im Bild nachgewiesen werden können. Charakteristisch für eine Phase dieses Stils ist seine Anlehnung an ostasiatische Malerei, die sich in der bevorzugten Wahl des Hochformates und des diagonalen Bildaufbaues manifestiert. Flächigkeit und Ornamentalität der Bildelemente bilden ein weiteres Indiz für die Einordnung dieses Gemäldes in den Jugendstil, und besonders evident zeigt er sich in der schlängelnden, arabeskenhaften Linienführung der abgebildeten Objekte.

'Wunderwald', 1892

Abb.4

'Traumhaftigheit' und 'Märchenhaftigkeit'[176] soll nach Lechters eigenen Worten auch das folgende Gemälde mit dem Titel 'Wunderwald' ausstrahlen.
Von hohen Bäumen umgeben sehen wir in der linken unteren Bildhälfte eine in Rückenansicht gegebene Frauengestalt mit einem langen, hellen Gewand bekleidet, die in leicht gebückter Haltung, den rechten Arm vorgestreckt, Blumen pflückt.

Innerbildliche Kompositionslinien weisen auf diese Figur hin und sorgen für ihre Exponierung. So bildet die Formation der Baumwipfel einen Keil, der einen Teil des Himmels sichtbar werden läßt und dessen Spitze auf den ausgestreckten Arm der Frau zielt. Die Standlinie der diagonal in die Tiefe gestaffelten

Bäume sowie die strahlenförmig angeordneten Blumen treffen sich ebenfalls in der Figur der Frau und ziehen derart den Blick des Betrachters auf sie. Weiterhin hebt sich ihr helles, von einer außerbildlichen Lichtquelle bestrahltes Gewand kontrastreich vom dunklen Hintergrund ab, was unwillkürlich eine starke Hervorhebung der Figur bewirkt.
Motivisch zitiert dieses Gemälde ein Werk von Hans Thoma, 'Waldwiese' betitelt, aus dem Jahre 1876, offenbart jedoch schon bei oberflächlicher Betrachtung prinzipielle Unterschiede namentlich in der Bildidee.
Kann die 'Waldwiese' ein mehr quadratisches Format aufweisen, so wählte Lechter für seine Darstellung ein schmales Hochformat, wie er auch das Motiv selbst im Vergleich zu Thoma spiegelverkehrt wiedergab. Hans Thomas Gemälde, das ebenfalls ein Blumen pflückendes Mädchen abbildet, ist von strahlendem Licht erfüllt. Es wirkt hell und freundlich, in seiner naturalistischen Auffassung wirklichkeitsnah, wohingegen Lechter ein schummriges Halbdunkel malte, das lediglich durch einige Lichteffekte, die Figur, die Blumen und den links oben beschienenen Baumwipfel unterbrochen wird.
Evoziert diese Lichtgebung per se eine traumhafte, irreale Stimmung im Bilde, so wird diese noch mit Hilfe weiterer Stilmittel verstärkt. Die Rückenfigur der Frau lenkt den Blick des Beschauers auf die in Dunkelheit liegende Bildtiefe, die ihm mithin nicht sichtbar ist und daher in seiner Vorstellung ein Gefühl des Geheimnisvollen hervorruft.
Auch das Hochformat des Gemäldes, das der dunklen Masse der Bäume den größten Teil der Bildfläche überläßt, trägt zu dieser Ausstrahlung bei, da die Bäume den Hintergrund gleichsam abriegeln, nur einen kleinen Ausschnitt des Himmels freigeben und in dieser, quasi isolierenden Funktion die Empfindung des Geheimnisvollen intensivieren.
Dies gilt schließlich auch für die in impressionistisch-lockerer Pinselführung ins Bild gesetzte Figur, die durch das Fehlen einer festen Konturierung fast transparent erscheint und dergestalt jene Empfindung mitträgt.

Der 'Wunderwald' führt uns in eine andere, rätselhafte Welt fern der Realität, in die Welt des Traumes und des Märchens, wobei das Gemälde seinen Charakter und seine Aussage weniger dem Motiv, als vielmehr einer vom Bilde ausgehenden Stimmungshaftigkeit verdankt.

'E-Moll', 1893

Von Stimmungshaftigkeit getragen ist auch Lechters Gemälde
Abb.5 'E-Moll' aus dem Jahre 1893, das der Künstler in extremem Querformat komponierte.
Das linke Bilddrittel wird von einer mit einem langen, durchscheinenden Gewand bekleideten Frauengestalt erfüllt. Sie sitzt auf einer thronähnlichen marmornen Bank, deren Reliefschmuck eine geflügelte, kniende Gestalt wiedergibt. Der linke Arm der Frau ruht auf der Lehne des Marmorthrones, ihr rechter Arm hängt herab. Flankiert wird die Figur zu beiden Seiten von hoch aufragenden, in die Tiefe gestaffelten Baumreihen.
Nahezu Zweidrittel der Bildfläche nimmt demgegenüber die Abbildung einer weiten Ebene ein, die im sehr entfernten Hintergrunde durch eine flache, von Wolken überschattete Hügelkette abgeschlossen wird. Dem Vordergrunde entwachsen zahllose Blumen.

Das Gemälde zeigt einen ruhigen formalen Aufbau, in dem horizontale Kompositionswerte überwiegen. In Wiederaufnahme des Bildformates verläuft der Streifen des Horizontes samt der Hügelkette und der mit dieser korrespondierenden Wolkenformation. Ebenso betonen die Lehne der Marmorbank und der ruhende Arm der Frau die augenfällige Horizontalität dieses Gemäldes. Kontrastierend dazu bleiben die vertikalen Richtungswerte auf die Bäume und die Kante des marmornen Sitzes beschränkt.
Melchior Lechter bedient sich abermals eines traditionellen Kompositionsprinzips, demzufolge eine dominante Horizontalität im Bildaufbau den Eindruck von Ruhe und Weite hervorruft. Der künstlerischen Formulierung seiner vorgefaßten Bildidee konnte nur ein derartiger Aufbau entsprechen, wie wir im folgenden noch

darlegen werden.

Des Künstlers intendierte Aussage wird bereits durch die dem Matthäus-Evangelium entnommene Rahmeninschrift offenkundig: 'Tristis est anima mea usque ad mortem',[177] lauteten die Worte Jesu' kurz vor seiner Gefangennahme im Garten Gethsemane. Aus ihnen spricht seine Trauer und Einsamkeit, die er in jenen Stunden, alleingelassen von seinen Jüngern, empfunden haben wird. Eine ähnliche Empfindung soll von dem Gemälde 'E-Moll' ausgehen und die Komposition des Bildes trägt wesentlich zu deren Visualisierung bei.

Inschriften weisen mehrere der Bilder Lechters auf, wobei der Künstler jedoch niemals das Gemälde als Illustration der Inschrift verstanden wissen wollte, welche vielmehr der stimmungsvollen Untermalung und Verdichtung der künstlerischen Aussage dient.

Den Ausdruck der Melancholie erwirbt die Figur durch ihre formale Gestaltung: in vollkommener Regungslosigkeit, die der ruhende wie auch der 'kraftlos'[178] herabhängende Arm verdeutlichen, den Blick ziellos und gleichmütig in die Ferne gerichtet, in halbliegender Sitzposition Erschöpfung dokumentierend, bietet sie ein Bild der Passivität, die der Melancholie zumeist anhaftet, einer Melancholie resultierend aus der Einsamkeit.
Als Gleichnis dieser Einsamkeit erscheint das Motiv der Ebene - der die Einsamkeit implizit ist - und die aufgrund einer fehlenden kompositorischen Begrenzung über die Rahmen hinaus fortlaufend gedacht werden kann, was demgemäß ihre Unendlichkeit metaphorisieren soll.
Zu der von horizontalen Richtungswerten dominierten und Zweidrittel der Bildfläche füllenden Ebene kontrastiert die vorwiegend vertikal aufgebaute Sitzfigur mit den sie flankierenden Baumreihen, die flächenmäßig auf das äußere linke Bilddrittel begrenzt bleiben. Auch diese formalen Gegebenheiten fungieren als symbolhafte Bedeutungsträger und zwar in der Weise, daß die sie einfassenden Baumreihen zu beiden Seiten der Figur sinn-

bildlich für ihre Isolierung und Einsamkeit stehen, einer Einsamkeit, die grenzenlos (imaginative Fortsetzbarkeit der Ebene über die Rahmen hinaus) und übermächtig ist (Zweidrittel der Bildfläche nimmt die Ebene ein).
Diese beabsichtigte Bildstimmung wird noch vertieft und verstärkt durch den Thron aus Marmor, wobei der 'kalte' Marmor als Symbol der Kälte des Gefühls und danach auch der Einsamkeit auftritt.

Wie Lechter uns überliefert hat, wurde das Gemälde initiiert und inspiriert durch Frederic Chopins E-Moll Präludium und der Maler war bemüht, die von dieser Musik in ihm geweckten Empfindungen in sein Gemälde eingehen zu lassen. Das Elegische, das der Moll-Tonart zumeist anhaftet, sollte sich demnach ebenso dem Gemälde assimilieren, und, wie wir aufzeigen konnten, ist Lechter die Realisierung seiner Absicht gelungen.
Auch in diesem Werk hat er folglich einen synästhetischen Effekt angestrebt, indem er versuchte, akustische und optische Stimuli harmonisch zu verschmelzen.

'Tristan und Isolde', 1896

Die Legende von Tristan und Isolde motivierte Lechter zur Schaf-
bb.6 fung seines im Jahre 1896 vollendeten Glasgemäldes, in dem er sich thematisch mit der 'Liebe als Fatum'[179] auseinandersetzt und somit weniger eine Stimmung, als vielmehr ein Gefühl zum Darstellungsinhalt seines Werkes wählt.
Unter einer pflanzenhaft-ornamentalen Spitzbogenarchitektur erscheint in der linken Hälfte des vierteiligen Glasfensters die Gestalt eines nackten Mannes mit erhobenen Armen, die Hände zu Fäusten geballt. Sein Kopf ist leicht zurückgeneigt, seine Augen sind geschlossen.
Ihm gegenüber in der rechten Bildhälfte steht eine nackte Frau mit langen wehenden Haaren und gleichermaßen geschlossenen Augen. Ihre erhobenen Hände preßt sie gegen die Schläfen.
Zwischen roten Lilien windet sich eine Schlange über den Boden

und umschlingt die Beine der beiden Figuren. Ein wild bewegtes Meer und ein wolkenbedeckter Himmel bilden den Hintergrund der Darstellung.

Die mittelalterliche Legende schildert die unglückselige Liebe von Tristan und Isolde, die nur im Tod Erfüllung finden konnte. Tristan hat im Zweikampf den Verlobten Isoldes getötet. Selber schwer verwundet, wird er von der nichtsahnenden Isolde gesund gepflegt. Als diese in ihm den Mörder erkennt, vermag sie sich jedoch für die schreckliche Tat nicht mehr zu rächen, denn beide sind von Liebe zueinander erfüllt. König Marke, der Onkel Tristans, begehrt Isolde zur Frau, und Tristan soll für ihn den Brautwerber spielen. Voller Verzweiflung beschließen die Liebenden daraufhin, zusammen in den Tod zu gehen. Sie verlangen von Isoldes Vertrauter einen Todestrank. Diese mischt ihnen jedoch einen Liebestrank, durch den die schicksalhafte, immerwährende Liebe der beiden zueinander besiegelt wird.
Auch als Gemahlin König Markes kann Isolde Tristan nicht vergessen. Als der König den Betrug bemerkt, kommt es zum Kampf und Tristan muß schwer verwundet fliehen. Sein treuer Freund Kurwenal bringt ihn zu seiner Stammburg Kareol und läßt durch Boten nach Isolde schicken. Bei deren Eintreffen eilt ihr der todkranke Tristan entgegen und stirbt in ihren Armen. Ohne Tristan will auch Isolde nicht länger leben. Nur der Tod kann die Liebenden wieder vereinen.

Der hochdramatische Stoff dieser Erzählung verlangte von Lechter eine adäquate Bildsprache und der Künstler hat sich bemüht, die Dramatik bereits in der Komposition spürbar werden zu lassen.
So zeigt das Gemälde eine dynamische Strukturierung, die in der Gestaltung des bewegten Meeres, der wehenden Haare der Isolde, der sich neigenden Blumen und der einander zugewandten Figuren sowie ihrer Gestik bildhaft wird.
Ebenso spielt die Farbe hier eine gewichtige Rolle, da sie nämlich in ihrer symbolhaften Bedeutung die Aussage des Werkes entscheidend mit zu formulieren vermag.

Das Phänomen Farbe in Lechters Gemälden werden wir jedoch in einem späteren Kapitel eingehender behandeln.
Wenn auch das Gemälde durch die Legende initiiert wurde, so lag dennoch deren Illustration nicht in Lechters Absicht, denn der 'Einzelfall Tristan und Isolde'[180] interessierte ihn weniger, vielmehr bezweckte er die Liebe als 'Schicksalsverhängnis'[181] in seinem Werk zum Vortrag zu bringen. Der Künstler erläutert dazu: 'Das Motiv zerfällt in zwei Hälften, erste Hälfte Leidensmotiv des Tristan, zweite Hälfte Sehnsuchtsmotiv der Isolde.'[182]
Schon die Komplexion der Tristangestalt läßt Lechters Zielsetzung erkennen. Der hagere Körper der Figur wirkt wir ausgezehrt, gleichsam innerlich verbrannt durch die sehnsuchtsvolle Liebe zu Isolde. Seine Arme sind ausgebreitet, so als wolle er sie umfangen, die Hände sind zu Fäusten geballt als Zeichen der Verzweiflung über ihre Trennung; denn daß die Liebenden nicht real beisammen sind, verdeutlicht bereits ihre Position innerhalb der Komposition. Beide Figuren stehen nämlich am äußeren Bildrand, wodurch ihre räumliche Entfernung augenscheinlich werden soll. Auch das Meer fungiert als Sinnbild dieser unüberwindbaren Entfernung. Darüberhinaus gibt es auch keinen Blickkontakt zwischen den Figuren, da beider Augen geschlossen sind, so daß durch diese formale Maßnahme Lechters das nur gedankliche Beisammensein von Tristan und Isolde visualisiert werden kann.

Die Fläche vor ihnen wird somit frei für die Ausdrucksformen der Sehnsucht, welche sich in den aufeinander zulaufenden Richtungswerten der Arme, der Blumen, des Meeres und der Wolken bildlich konkretisieren. So charakterisiert denn auch Lechter die Wolke über den Figuren als 'sich sehnsüchtig in der Linie der Mitte zu' steigernd.[183]
Die Sehnsucht als Motiv der rechten Bildhälfte manifestiert sich in den auf Tristan zuwehenden Haaren der Isolde, in ihrem schmerzerfüllten Gesichtsausdruck und in den sich biegenden Lilien zu ihren Füßen. Mit geschlossenen Augen denkt sie an den Geliebten, ihre erhobenen Arme sind eine Geste des Leidens und der Sehnsucht.
Diese gleichsam visualisierten Gefühle vermag Lechter durch die

Bildinschrift: 'Mich sehnen und sterben, sterben und mich sehnen', welche er dem Libretto der Oper 'Tristan und Isolde' von Richard Wagner entnahm, auch verbal zu vertiefen.
Eine sich den Boden entlang windende Schlange schließlich verbindet die Figuren nicht nur formal, sondern auch inhaltlich miteinander. Mit diesem Bildelement greift Lechter auf altindische Symbolik zurück, in der die Schlange als Sinnbild der Ewigkeit galt, was demgemäß hier bedeuten würde, daß die Schlange die ewige Liebe von Tristan und Isolde, die sogar den Tod überdauert, verbildlichen soll.
Auch diesem Gemälde ist eine synästhetische Wirkung einbeschlossen, insofern, als Lechter einen Partiturausschnitt der Wagner-Oper quasi als zweite Bildinschrift wählte. Die Musik des Komponisten, die Lechter seinem Werk als stimmungsverwandt empfand, soll demnach im Unterbewußtsein des musikkundigen Betrachters mitschwingen und auf diese Weise durch die Verschmelzung von Musik und Malerei eine nachdrückliche Verdichtung der künstlerischen Aussage erreicht werden.

'Blaue Blume Einsamkeit', 1893

Abb.7 1893 malte Lechter die 'Blaue Blume Einsamkeit', ein Gemälde, das sich den 'reinen' Stimmungsbildern, also solchen, die eine Stimmung oder ein Gefühl verbildlichen, noch durchaus einfügt, daneben jedoch bereits jenes Bildthema anklingen läßt, das Lechter in einigen weiteren Werken variieren wird und das die Kunst allgemein zum Inhalt hat.
Eine schlanke Frauengestalt, deren nackter Körper durch ein über die linke Schulter fallendes Tuch teilweise bedeckt wird, dominiert das Bildfeld des hochformatigen Gemäldes. In den erhobenen Händen hält sie je eine Blume von denen, die auch aus dem Boden zu beiden Seiten der Figur emporwuchern. Ihr mit einem Lorbeerkranz geschmücktes Haupt umfängt ein Nimbus.
Den Hintergrund bildet eine parallel zur Bildfläche verlaufende Baumreihe, deren Durchblicke eine Wiesenlandschaft freigeben.

Innerhalb des Bildgerüstes halten sich horizontale und vertikale Richtungswerte weitgehend die Waage, wobei letztere die Figur und die Bäume repräsentieren, während Horizontalität im streifenförmigen Ablauf der Hinter- und Vordergrundgestaltung zum Ausdruck kommt, da die Abschlußlinien der Blumen des Vordergrundes, des dunklen Wiesenstückes und der hellen, flachen Landschaft des Hintergrundes bildparallel verlaufen. Auf eine räumliche Empfindung wurde hier vollkommen verzichtet und der Bildgrund somit in seiner Gesamtheit auf reine Folienhaftigkeit reduziert.
Als Figuration ohne Plastizität ist auch die Frauengestalt eingebunden in die Planimetrie des Bildes. Symmetrisch aufgebaut und frontal wiedergegeben nimmt sie exakt die Bildmitte ein. Ihre erhobenen Arme weisen in die oberen Bildecken, eine formale Maßnahme, die ihre Einspannung in die Fläche gewährleistet. Akzentuiert wird sie zudem durch die Bäume des Hintergrundes, die ihre dichteste Postierung genau hinter der Figur erreichen, so daß sich deren helles Inkarnat kontrastreich von der Masse der dunklen Baumstämme abheben kann.
Solchermaßen kompositorisch konsolidiert und exponiert gibt sich die Frauengestalt als Bildträger zu erkennen und damit als Vermittler der künstlerischen Aussage, die allerdings nicht unmittelbar deutlich wird, sich vielmehr erst nach genauer Analyse der formalen Ausprägung der Figur und ihrer Attribute offenbart.
Ein erster Hinweis zur Entschlüsselung der Bildgedanken liefert das Attribut des Lorbeerkranzes, den die Frau im Haar trägt. Der Lorbeer gilt traditionell als Sinnbild des Ruhmes, auch des künstlerischen Ruhmes und wird oft mit der Kunst selber assoziiert. Der Nimbus, im allgemeinen das Signum der Heiligen, ist in unserem Gemälde zusätzlich mit Lorbeerblättern geschmückt, so daß man die formale Verbindung von Lorbeer und Nimbus als eine symbolhafte Kontamination von Kunst und Sakralität interpretieren kann.
Den Charakter der Sakralität vertieft Lechter durch weitere Abbildungsstrategien. So erinnert die Figur aufgrund ihres strengen, symmetrischen Aufbaues, ihrer statuarischen Bewe-

gungslosigkeit und des diagonal umgelegten Mantels eminent an alte Heiligendarstellungen. Überdies bleibt ihr Fußpunkt, verdeckt von Blumen und Mantel, die sich in ihrer Farbgebung der des Bildgrundes weitestgehend assimilieren, unbestimmt, so daß der Eindruck des Schwebens entsteht.
Auch die mittelalterlich-religiöse Malerei kannte dieses stilistische Phänomen, das hier wie dort das Immaterielle, Heilige und Geistige einschließt.
Die Nacktheit der Frau symbolisiert ihre Reinheit und damit die Reinheit und Heiligkeit der Kunst. Ihre großen Augen blikken, wie Lechter es poetisch formuliert, nach 'Ehemals und Einstmals'.[184] Sie erscheinen als Sinnbild des Entrücktseins, der Kontemplation, aus der allein die Kunst erwachsen kann. Diese sublime Stimmung ergänzend evoziert die Symmetrie im Aufbau der Figur und deren Verbund mit den vertikalen Richtungswerten der Bäume Ernst und Feierlichkeit.
Der Titel des Gemäldes schließlich verweist auf die Romantik, als deren Symbol die 'Blaue Blume' galt, Motiv eines der Romane von Novalis, und thematisiert damit gleichzeitig auch die Kunst an sich in der Assoziation Romantik - Dichtung - Kunst.

Einschränkend muß festgestellt werden, daß die von Lechter intendierte Verbildlichung der Einsamkeit sich im Bilde nicht so überzeugend kundgibt, da formale oder symbolhafte Stilmittel zu ihrer Vergegenwärtigung fehlen.

ohne Titel, 1892

Abb.8 Eine literarische Vorlage inspirierte Lechter 1892 zu einem Gemälde, in dem er abermals die Kunst zu seinem Bildthema wählte.
In einer lichten Wald- und Gebirgslandschaft lehnt im Vordergrunde eine junge, lorbeerbekränzte Frau an einem Baumstamm. Grelles Licht fällt auf ihre von einem langen Kleid verhüllte Gestalt. Versonnen schaut sie in das zu ihren Füßen fließende

Wasser eines Baches, der in der rechten unteren Bildhälfte endet, in der Bildmitte jedoch erneut abgebildet wird und diese fast horizontal durchquert.
Vom Mittelgrunde nähert sich ein auf einen Stock gestützter Mann, dessen Gesicht und Körper vollkommen im Schatten bleiben.
Im sonnigen Bildhintergrund erkennen wir zwei Frauen in langen Gewändern, von denen die liegende eine Lyra im Arm hält, während die andere, den Rücken zum Betrachter gewandt, in einen Spiegel zu blicken scheint.

Die Komposition des Bildes ist eindeutig auf eine formale Pointierung der Frau ausgerichtet, die Lechter aufgrund ihrer dem Betrachter nächstliegenden Position innerhalb des Bildraumes wie auch durch ihre geradezu theaterhaft anmutende Beleuchtung vor dem Hintergrund dunkler Bäume erreicht.
Demgegenüber kontrastiert die allein auf einen Schatten reduzierte Gestalt des Mannes, die nichtsdestoweniger durch einen hoch aufragenden Baum betont wird.
Die Figuren von Mann und Frau sind formal miteinander verbunden, eine Verbindung, die im planimetrischen Bildsystem eine Diagonale herstellt, die vom Baum der sich anlehnenden Frau über ein weiteres dünnstämmiges Bäumchen zu jenem hinter dem Mann postierten Baum verläuft. Die Diagonale erlangt so gleichzeitig eine raumbildende Funktion, wobei Räumlichkeit auch die Abfolge der Hell-Dunkel Schichten innerhalb der Komposition impliziert, die gleichzeitig verschiedene Raumebenen repräsentieren. (So erscheinen Vorder- und Hintergrund im hellen Licht, während der Mittelgrund im Schatten liegt. In rückwärtiger Fortsetzung des Hintergrundes wird ein dunkler Streifen dicht beieinanderstehender Bäume vor der Kulisse eines hellen Gebirges wiedergegeben.)
Die im Hintergrund abgebildeten Frauengestalten fungieren lediglich als Assistenzfiguren und stehen in keiner direkten Relation zu den beiden anderen Figuren, sondern werden auch formal, nämlich durch den Bachlauf, von ihnen getrennt.

Obgleich uns Lechter keinen Titel für dieses Gemälde überliefert hat, glauben wir mit einiger Sicherheit annehmen zu können, daß es sich um eine Darstellung von Laura und Petrarca handelt.[185] In seinem Werk 'Canzoniere' hat Francesco Petrarca, der im 14. Jahrhundert lebende italienische Dichter, seine Geliebte verewigt.
Die Tragik seiner leidenschaftlichen aber platonischen Liebe zu Laura, deren Schönheit ihn faszinierte, liegt in dem mangelnden Mut des Dichters begründet, sich ihr zu nähern und ihr seine Zuneigung zu gestehen. So begnügte er sich damit, Lauras Charakter zu rühmen und ihre Schönheit zu preisen, bis über ihren Tod hinaus.
Eine Szene zu Beginn der 14. Kanzone aus Petrarcas Werk, die an der Quelle von Vaucluse angesiedelt ist, scheint Lechters Darstellung am ehesten zu entsprechen. Der Dichter erinnert sich darin:

"Du klar-frisch-süße Quelle,
darein die schönen Glieder
die Frau getaucht, so mir gefiel wie keine;
du zarter Zweig und Stelle
-Erinnerung haucht es wieder!-
dran sie gelehnt, als einem Ruhe-Steine;
ihr Gräser, Blümeleine,
vom Rock verhüllt, mitsammen
der engelsgleichen Hüfte;
ihr heilig-reinen Lüfte,
drin Minne mir gebot, mich zu entflammen:
so leiht Gehör hierorten,
ihr, meinen traurigen und letzten Worten."[186]

Dichtung und Malerei stimmen also in einigen Motiven überein. Die Frauengestalt könnte somit als Laura identifiziert werden, deren Bild sich im Wasser der Quelle von Vaucluse spiegelt, als ein Gleichnis ihrer Schönheit. Sie trägt den Lorbeer des Ruhmes im Haar, den sie durch die Poesie des Dichters erworben hat.

Petrarca selbst ist in der sich gleichsam zögernd nähernden, schattenhaften Gestalt visualisiert. Er bleibt im Dunkeln, also anonym, was thematisch der Scheu des Dichters entsprechen mag, Laura seine Liebe zu offenbaren. Die formale Verbindung der beiden ist gleichzeitig auch eine inhaltliche und der sie um-

grenzende Lauf des Baches eine Metapher der von Petrarca ersehnten Zweisamkeit in Einsamkeit.
Die beiden Frauengestalten des Hintergrundes, deren Standort in einer anderen Raumebene zugleich die in einer anderen Daseinsebene gleichnishaft verbildlichen soll, mögen als Genien, Sinnbilder der Kunst gelten, wobei der Spiegel der einen die Wahrheit symbolisiert, demnach Petrarcas unerfüllte und illusionäre Liebe, die Lyra der anderen den Gesang und solchermaßen als Symbol der Poesie des Dichters schlechthin auftritt, da 'Canzoniere' in der italienischen Sprache auch die Bedeutung von 'Liederbuch' besitzt.
Wir sind daher der Ansicht, daß Lechter nicht vorrangig die Liebesgeschichte von Laura und Petrarca thematisieren wollte, zumal die Motivik des Bildes für diese Intention nicht zwingend genug wäre, ebenso die als Genien apostrophierten Frauengestalten ohne Bezug zum Inhalt des 'Canzoniere' blieben, sondern vielmehr den 'Canzoniere' selber als Exponenten der Dichtkunst und damit der Kunst per se zum Inhalt seiner Darstellung erkor, so daß die Gestalten der Laura wie des Petrarca ihm lediglich als ein Hilfsmittel zur Überwindung der diesem Thema anhaftenden Abstraktivität dienten.

'Muse am Meer', 1893

Abb.9 In Lechters 1893 entstandenem Gemälde 'Muse am Meer' wird die Kunst zum evidenten Bildthema, personifiziert in der Muse Euterpe, der antiken Schutzherrin des Gesanges.
Gehüllt in eine langes, helles Gewand und einen über die linke Schulter fallenden Mantel wird sie in einer flachen, sonnigen, mit zarten Bäumen bestandenen Küstenlandschaft abgebildet. In den Händen hält sie ihr Attribut, die Doppelflöte.

Die Bildsyntax kennzeichnet sich durch eine leicht dominante Vertikalität, die vorrangig im außerordentlich schmalen Hochformat wie in den Bäumen und der Figur bildhaft wird, jedoch durch die horizontalen Richtungswerte der Horizontlinie, der

Wolkenformationen und der Schatten von Figur und Bäumen nahezu ihren Ausgleich erfährt.
Impliziert diese in etwa gleichwertige Ponderation Ruhe und Bewegungslosigkeit im Bilde, bewirken demgegenüber diagonale Impeti, die sich in parallelen innerbildlichen Linien über die Bildfläche verteilen, eine leichte Dynamisierung der Darstellung. Im planimetrischen System des Bildes entsprechen sich mithin die Flöte in der rechten Hand der Muse, der leicht geneigte Zweig des linken Baumes, der rechte Oberarm, der obere und untere Saum des diagonal über die Brust drapierten Mantels und der in die Hüfte gestemmte linke Unterarm. Mit der anderen Flöte erweisen sich dagegen der linke Ober- und rechte Unterarm als richtungsgleich.
Dieser kompositorischen Systematik fügt sich auch die Figur ein. So zielen die beiden Flöten der Euterpe exakt in die oberen Bildecken des Gemäldes und stabilisieren derart die Position der Figur im planimetrischen Bildkontext. Zwei sie flankierende Bäume sorgen für ihre formale Pointierung. Überdies betonen der tiefe Horizont im Verbund mit dem ebenfalls tiefen Augenpunkt des Beschauers, der ihm die Muse in Unteransicht erscheinen läßt, die Größe und Statuarik der Figur und erwirken somit gleichsam ihre Monumentalisierung, zu der letztlich auch die geschlossen konturierte Figürlichkeit beiträgt.

Besonders akzentuiert ist zudem der Kopf der Muse, der durch das dunkle Haar effektvoll mit dem hellen Hintergrund und hellen Gewand kontrastiert und ferner durch bildimmanente Linien, in imaginativer Verlängerung von Flöte und über die Brust verlaufenden Mantelsaum quasi gerahmt wird.
Mit diesen formalen Hilfsmitteln lenkt Lechter die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Gesichtsausdruck der Euterpe, die aus dunkel verschatteten Augen ernst und elegisch aus dem Bilde blickt und charakterisiert somit gleichzeitig auch die Grundstimmung des Bildes. Eine Atmosphäre der Stille und Elegie beherrscht die Darstellung, die in der Regungslosigkeit der Figur und der gleichermaßen unbewegten, glatten Fläche des Meeres bildhaft wird. Meer und Strand dehnen sich ohne Grenze in die Tiefe und Breite, eine Metapher der Endlosigkeit, der Ewigkeit,

die gleichermaßen die Flöte symbolisiert, deren weiche, verströmende Töne sich dieser 'weichen, verströmenden' Landschaft stimmungsvoll anverwandeln würden.
Ewigkeit läßt Göttlichkeit assoziieren und diese versinnbildlicht die Muse Euterpe, die laut griechischer Mythologie göttlichen Ursprungs war. In ihrer Funktion als Schutzherrin des Gesanges personifiziert sie jedoch zugleich auch die Kunst, so daß in ihrer Person Kunst und Göttlichkeit verschmelzen, und Euterpe somit zum Spiegel der künstlerischen Überzeugung Melchior Lechters wird.

Stilistisch und motivisch lehnt sich die 'Muse am Meer' der Malerei Arnold Böcklins an, was sich besonders deutlich in der Physiognomie der Figur zeigt, die derjenigen der Böcklinschen Frauengestalten auffällig gleicht. Die Farbe Rot für den Mantel der Euterpe hat uns M. Rapsilber in einer Beschreibung des Bildes überliefert, was wir leider aufgrund einer fehlenden farbigen Abbildung nicht nachprüfen können.[187] Betrachten wir jedoch diese Information als gesichert, so läßt sich hieraus ein direkter Einfluß Böcklins ablesen, dessen Gemälde 'Euterpe' aus dem Jahre 1872, wenn auch motivisch völlig andersartig, die Figur in dem gleichen Gewand, bestehend aus weissem Kleid und rotem Mantel präsentiert, daneben weitere Ähnlichkeiten z.B. die gleiche Haartracht der Muse aufweisen kann.

Schließlich sind beide Gemälde aus einer verwandten Konzeption heraus entstanden, wobei sowohl Lechter als auch Böcklin den Menschen in einer von Stimmungshaftigkeit getragenen Landschaft abbilden, die zum Widerschein seiner seelischen Konstitution werden soll.

'Musenhain', 1893

Die Musen als Sinnbilder der Kunst figurieren abermals in dem
bb.10 1893 vollendeten Werk 'Musenhain' das als Wandgemälde für eine Privatvilla konzipiert wurde.
Am Ufer eines von hohen Bergen umgebenen Sees werden sechs

Frauengestalten inmitten von Blumen und Bäumen dargestellt. Drei der Figuren posieren, in einer Reihe nebeneinanderstehend, im linken Vordergrunde. Die linke der Frauen hält eine Lyra in der Hand, die mittlere bietet eine flache Schale dar und die rechte atmet den Duft einer langstieligen weißen Lilie ein.
Ihnen gegenüber, am unteren rechten Bildrand, wird eine liegende Frau abgebildet, die in den Händen einen Lorbeerkranz hält und sich auf einen umgestürzten Krug lehnt, dem Wasser entströmt.
Eine sitzende Frau rechts neben ihr blickt, den Kopf auf den Arm gestützt, auf ein 'Philosophie' betiteltes Spruchband. Eine in Rückenansicht wiedergegebene Frau in der Bildmitte schließlich greift nach den Früchten eines Baumes.
Alle Frauen sind mit langen Gewändern bekleidet, die bei dreien von ihnen den Oberkörper nicht verhüllen, und mit Lorbeer bekränzt, lediglich eine Figur trägt einen Kranz von Blumen.

Das syntaktische Gerüst des Bildes harmoniert durch Gleichwertigkeit der verschiedenen Richtungswerte, wobei die Horizontalität das ausströmende Wasser des Kruges, die halbliegende Frau, der Wiesenstreifen und die Fläche des Sees, die Vertikalität hingegen die Bäume und die Figuren ausdrücken, so daß eine Atmosphäre der Stille und Bewegungslosigkeit auch diesem Bilde immanent wird.
Im planimetrischen System erscheint die Konstellation der Figuren als Dreiecksfiguration, die in ihrer keilförmigen, in die Tiefe weisenden und somit raumgreifenden Wirkung der ansonsten flächigen Komposition entgegenwirkt.
Bäume zu beiden Seiten der Darstellung bewirken ihre kompositorische Determination.

Eine Interpretation des Gemäldes 'Musenhain' scheint nicht völlig problemlos zu werden, da es dem von Lechter dargebotenen Text des Bildes an Eindeutigkeit mangelt, seine Aussage für den Betrachter folglich nicht stringent sein kann.
Der Titel des Werkes verweist auf die antiken Musen, Gestalten

der griechischen Mythologie, die als Schutzherrinnen der Künste auftraten, wobei jedoch ihre Zahl zumeist mit neun angegeben wird. Gemäß der künstlerischen Disziplin, die sie personifizierten, wurden ihnen in der bildlichen Darstellung verschiedene Attribute mitgegeben, so beispielsweise die Doppelflöte als Signum der Muse Euterpe oder die Leier als das der Erato. Lediglich eine der Musen, Polyhymnia, blieb überwiegend ohne Attribut.
Die klassische Zahl der neun Musen reduziert Lechter in seinem Gemälde auf sechs, wie er auch für fast alle ein anderes Attribut erwählt. Nur eine der Musen könnte aufgrund der ihr mitgegebenen Leier als Erato, Schutzherrin der Lyrik, identifiziert werden, wohingegen alle übrigen dem traditionellen Abbildungskanon der Musen in keiner Weise entsprechen.
Ein Deutungsversuch, basierend auf antik-ikonographischen Untersuchungen scheint mithin wenig erfolgversprechend zu werden; andere Aspekte, seien sie bildlicher oder intellektueller Art, müssen daher zum Zwecke einer Auslegung in die Betrachtung einbezogen werden.
Wir erinnern uns dabei der Überzeugung Lechters, derzufolge nicht wenige Kunstwerke 'noch eine esoterische, geheime Bedeutung', eine 'verborgene ... symbolische Seite'[188] besäßen und gleichermaßen seiner Neigung zum Okkultismus und versuchen auf diesem Wege die Aussage des Gemäldes zu erhellen.
Die Forschungen der Okkultisten in neuerer Zeit nahmen sich auch der Musen an und verliehen ihnen einen von dem traditionellen Schema abweichenden esoterischen Sinngehalt. Sie verkörperten nun nicht länger die verschiedenen Künste, sondern sinnliche Fähigkeiten, wie Gehör, Geschmack und Geruch.[189]

Gemäß dieser okkultistischen Auslegung können wir in Lechters Gemälde vier Musen eindeutig identifizieren. So verbildlichen die drei Frauen des linken Vordergrundes aufgrund ihrer Attribute (Leier, Schale, Blume) das Gehör, den Geschmack und den Geruch. Die sitzende Frau der rechten Bildhälfte wird in der traditionellen Pose der Meditation abgebildet, die sie auch symbolisieren soll. Eine Zuweisung der beiden übrigen Figuren erweist sich jedoch erneut als kompliziert und kann daher nur

hypothetisch sein.
Die Rückenfigur in der Bildmitte könnte infolge eines fehlenden Attributes Polyhymnia darstellen, deren okkultistische Entsprechung die Imagination wäre, eine Deutung, die die Motivik der Figur noch eben zuließe. Dagegen bleibt die Identifikation der im rechten Vordergrunde liegenden Figur problematisch.
In ihren Händen hält sie den Lorbeerkranz, das Symbol des Ruhmes, dem thematisch die Bewunderung inbegriffen ist, so daß wir es infolge dieser begrifflichen Korrelation wagen, diese Muse, entsprechend okkultistischer Sinngebung, der Bewunderung gleichzusetzen, wohl wissend, daß eine derartige Deutung nicht unangreifbar ist.
Im übrigen stehen auch die Fähigkeiten zur Meditation, Imagination und Bewunderung, wenn wir diese als bildimmanent gegeben betrachten wollen, in Beziehung zur Kunst selbst, da die Kunst aus ihnen oft erst erwachsen kann und lassen derart Lechters Anspruch erahnen, der wiederum auf eine Thematisierung der Kunst hinauszulaufen scheint. In dem kompositorisch begrenzten Bildraum, der als Gleichnis einer anderen Welt gelten mag, verharren die Figuren in nahezu vollkommener Handlungs- und Regungslosigkeit, was auch ihre geschlossene Kontur unterstreichen hilft und erzeugen auf diese Weise eine ruhig-meditative, geradezu stillebenhafte Stimmung im Bilde - selbst das ausströmende Wasser des Kruges scheint gleichsam wie fixiert - eine Stimmung der Konzentration und Kontemplation, die ja laut Lechter das Entstehen eines Kunstwerkes bedingt.
Abermals bedient sich Lechter in diesem Gemälde verschiedener symbolhafter Stilmittel, um die Botschaft des Bildes zu artikulieren. So symbolisiert das Wasser des Kruges den Quell der Inspiration, dem wir in Lechters folgenden Werken noch manifester begegnen werden, die halbnackten Frauengestalten metaphorisieren wiederum die Reinheit der Kunst, wie gleichermaßen die abgebildeten Birken und Lilien Jungfräulichkeit und Unschuld ausdrücken und somit den Charakter der Kunst, wie Lechter ihn verstand, sinnbildlich umschreiben.
Stilistisch erinnert das Gemälde an Puvis de Chavannes, wobei vor allem die Ähnlichkeit der Figuren in bezug auf Gewandung,

Konturierung und Geste, aber auch die Ähnlichkeit in der Strenge der Komposition ins Auge fallen.

'Orpheus', 1896

Der Mythos des thrakischen Sängers Orpheus regte Lechter zu
Abb.11 dem 1896 vollendeten, gleichnamigen Gemälde an, das M. Rapsilber in seiner Monographie eine 'Apotheose'[190] des Künstlertums nannte. Es ist eines der ästhetisch reizvollsten und aussagekräftigsten Werke des Malers, der Kulminationspunkt seines frühen Schaffens.
Vor dem Hintergrund hoher Bäume, deren Kronen nur durch wenige Blätter sichtbar werden, erhebt sich die schlanke Gestalt des Orpheus, gehüllt in ein kostbares, mit Edelsteinen besetztes Gewand und einen ebenso kostbaren Sternenmantel. Sein von einem Nimbus umfangenes Haupt schmückt ein Diadem, der Blick ist nach oben gerichtet, die Hand des Orpheus gleitet über die Saiten einer Leier, die er in den Armen hält, derweil er, nach rechts gewandt, über eine mit großen, dunklen Blumen dicht bewachsene Wiese schreitet.

Die antike Sage schildert uns Orpheus, den Sohn der Muse Kalliope, als begnadeten Sänger - sein Talent und sein Instrument verdankte er dem göttlichen Apollon - dessen faszinierende Musik Götter, Menschen und sogar Tiere und Pflanzen zu bezaubern vermochte. Die überwältigende Wirkung seiner Kunst bewies Orpheus mit seiner Fahrt in die Unterwelt, zu der er aufgebrochen war, um Eurydike, die verstorbene Gemahlin, zurückzuholen. Alle Bewohner der Unterwelt stimmte sein herrlicher Gesang milde, so daß Orpheus von Hades die Zustimmung zu Eurydikes Rückkehr ins Leben erreichen konnte, mit der Auflage jedoch, sich auf seinem Wege nicht nach ihr umzublicken. Von Sehnsucht überwältigt verstieß Orpheus gegen dieses Gebot, und Eurydike entschwand für immer ins Reich der Schatten.

Der mythische Stoff dieser Erzählung hat im besonderen die

Künstler des mittleren und auslaufenden 19. Jahrhunderts stark beschäftigt und in zahlreichen musikalischen und malerischen Werken seinen Niederschlag gefunden, wir möchten an dieser Stelle nur auf Glucks 'Orpheus' (1858) oder Offenbachs 'Orpheus in der Unterwelt' (1858) sowie Feuerbachs Gemälde 'Orpheus und Eurydike' (1872) verweisen.
Abweichend vom üblichen Darstellungsschema reduziert Lechter die Handlung der Sage auf ihre Essenz und wählt allein den Sänger zu seinem Bildmotiv. Er stellt ihn in ein kompositorisch ausgewogenes Bildgerüst, in dem sich Horizontalität (Bildformat und Wiesenstreifen) und Vertikalität (Baumreihe und Figur) weithin die Waage halten und so eine Atmosphäre der Stille und Verhaltenheit erzeugen. Lediglich die Gestalt des Orpheus bewirkt demgegenüber eine geringfügige Dynamisierung. Mit leichtem Schritt durchquert er von links nach rechts die Bildfläche, wobei der zurückwehende Sternenmantel seinen Bewegungsimpetus verdeutlicht.
Die Figur nimmt nahezu die gesamte Bildhöhe ein. Ihre Größe im Verhältnis zum Bildganzen sowie eine leichte Unteransicht dienen hier erneut, vergleichbar dem Gemälde 'Muse am Meer', ihrer Monumentalisierung, welche thematisch untermauert ist. In scharf konturiertem Profil ohne jegliche Plastizität dargestellt, wird die Figur quasi zum Ornament transformiert, an der vor allem die Preziosität der Gewandung großen Anteil gewinnt.
Die Füße des Orpheus bleiben fast völlig von Blumen verdeckt bzw. assimilieren sich farblich dem Boden, so daß sein Gang wie schwebend erscheint. Das Antlitz, beeindruckend durch die Schärfe des Profils, wird formal eingefaßt von zwei Baumstämmen und noch im besonderen dadurch akzentuiert, daß sich sein Inkarnat kontrastvoll von der dunklen Folie des Himmels abheben kann.

Lechter bringt in diesem Gemälde mannigfache kompositorische und formale Stilmittel in Anwendung, um die intendierte Aussage des Bildes deutlich zu formulieren.
Beginnen wir zum Zwecke einer Auflösung der formalen Bedeu-

tungsträger hin zu einer Interpretation mit der Analyse der Landschaft, so läßt sich konstatieren: Die der Figur hinterlegten, einer Säulenreihe gleichenden Bäume erfahren keine schlüssige Begrenzung durch die Bildränder, können vielmehr imaginativ über die Rahmen fortgeführt werden (s. den angeschnittenen Baum links) und visualisieren auf diese Weise die unendliche, weil vergebliche Wanderung des Orpheus in die Unterwelt.

Eine nicht lokalisierbare Lichtquelle entsendet einen matten Strahl, der sich waagerecht oben an den Baumstämmen entlangtastet und gemeinsam mit dem verdämmernden Licht des Horizontes eine unwirklich-geheimnisvolle Beleuchtung im Bilde erzeugt, deren Charakter sich auch auf die Bildstimmung überträgt. Gleichzeitig verläuft der Strahl parallel zur Laufrichtung des Orpheus und mag daher metaphorisch als 'Wegweiser' in die Unterwelt gedeutet werden, von der jenes rätselhafte Licht emanieren könnte.

Die dunklen, gleichsam phosphorisierenden Blumen scheinen sich Orpheus zuzuneigen und damit die in der antiken Sage überlieferte göttliche Kraft des orpheischen Gesanges, der sogar Pflanzen in seinen Bann zu ziehen vermochte, bezeugen zu wollen.

Die Monumentalität der Figur im Verhältnis zum Bildganzen figuriert als Gleichnis der alles bezwingenden magischen Stärke des Orpheus gegenüber der Natur, die ihm mit Hilfe seines Gesanges untertan wird.

Gleichsam wie schwebend erscheint die gotisch hoch aufragende Gestalt des Sängers im Bilde und evoziert dergestalt den Eindruck der Immaterialität, zu der gleichermaßen die Flächigkeit der Figur sowie ihre kostbare, byzantinisch anmutende Gewandung beiträgt, wobei in deren Preziosität - ein formaler Rekurs auf alte Ikonenmotive - das Vergeistigte des Orpheus gleichnishaft zum Ausdruck kommt.

Orpheus' Blick aus ausdrucksvollen, großen Augen, ebenso seine Leier, sind gen Himmel gerichtet, gleich einer Bitte um Inspiration. Seine schmale, langfingrige Hand gleitet über die im matten Lichtglanz erstrahlenden Saiten des Instrumentes,

die typische Hand des Künstlers, dessen vergeistigtes Spiel man in der bildhaften Sensibilität der Hand ablesen zu können glaubt. Die überlängt dargestellte Hand ist ein Ausdrucksträger der Figur, sie versinnbildlicht Orpheus' göttliche musikalische Begabung, so daß von daher der Einwand zeitgenössischer Kritiker, die an diesen 'Spinnenfingern'[191] wenig Gefallen fanden, kaum gerechtfertigt erscheint.
Eine ähnliche Funktion erfüllt der das Haupt des Sängers umfangende Nimbus, der das Spirituelle seiner Kunst und seine göttliche Abstammung sinnbildlich kennzeichnet.

Lechter will in seinem Gemälde nicht in erster Linie die antike Sage bildhaft werden lassen, vielmehr erhebt er deren Handlung in eine geistige Sphäre und kürt die mythische Gestalt des Orpheus zur Symbolfigur des Künstlertums schlechthin. Orpheus, heiliger Priester seiner Kunst, figuriert damit für die magische Kraft des Künstlers, das Tote durch seine Kunst zum Leben zu erwecken.

Horchet in euch selbst und blickt
in die Unendlichkeit des Raumes
und der Zeit.
Von da erklingen der Gesang der
Sterne, die Sprache der Zahlen,
die Harmonie der Sphären.

(Hermes Trismegistos)

4.2 Weihebilder

Das Phänomen der Inspiration, jenes rätselhaft-spontane innere Wissen, Fühlen und Schauen, hat Melchior Lechter zeit seines Lebens fasziniert. Er empfand die Inspiration als göttliches Geschenk, als 'Weihe', die gleichermaßen Auserwähltheit einschließt und somit nicht jedem zuteil werden kann.
Obgleich es ihm eigener Aussage zufolge selten an Inspiration mangelte, scheint er doch insgeheim deren Verlust gefürchtet zu haben. Wie sehr sich Lechter von der inneren Eingebung abhängig fühlte, bezeugt seine Bitte: 'Heiliger Quell, gib mir das innere Gesicht!'[192]
Der Künstler hat eine Vielzahl von Bildern gemalt, welche die Inspiration, den inspirierten Künstler oder dessen Weihe zum Inhalt haben.

Nietzsche-Glasfenster, 1895

Die in seinem Gemälde 'Orpheus' nur anklingende Thematisierung des inspirierten Künstlers vermag Lechter in dem 1895 vollen-
Abb.12 deten sogenannten Nietzsche-Glasfenster konsequenter zu formulieren.
Innerhalb der zweigeteilten Komposition erscheint auf der linken Seite eine in ein langes Gewand gekleidete Frauengestalt, den Duft einer Lilie einatmend, die sie in der Hand hält. Ihr lang herabwallendes Haar ziert eine Krone, das Haupt hinterfängt ein Nimbus, ihre Augen sind geschlossen.
In leichter Körperdrehung wendet sie sich der rechten Bildhälfte zu, die von der Gestalt eines Mannes in langem, kostbar an-

mutendem Gewand erfüllt wird. Im linken Arm eine Leier tragend, erhebt er seine Rechte gleichsam wie zum Spiel. Die Neigung des Hauptes, bekrönt durch Nimbus und Diadem, durchbricht die ansonsten vollkommene Frontalität der figurativen Gestaltung.

Pilasterartige Architekturelemente, deren Kapitellen Blumen entsprießen, rahmen die beiden Figuren ein. Hinter ihnen erwächst je ein symmetrisch gebildeter, streng stilisierter Blütenbaum, den Boden bedecken langstielige Lilien.

Infolge des Hochformates des Glasgemäldes wird auch seine Komposition durch Vertikalität bestimmt, verbildlicht in den aufstrebenden schlanken Gestalten von Mann und Frau, den Pilastern, den Blumen und Bäumen. Die dadurch hervorgerufene ernste und feierliche Bildstimmung erfährt durch den hieratischen Charakter der Figuren, vornehmlich des Mannes, eine weitere Verdichtung.
Dessen reich geschmücktes, gotisierendes Gewand, an dasjenige eines Priesters gemahnend und solchermaßen zur feierlichen Ausstrahlung der Figur beitragend, fällt in langen,senkrechten Falten herab, die, als im planimetrischen Bildsystem senkrechte Richtungswerte, von denjenigen des gewissermaßen aus der Figur herauswachsenden Baumes aufgenommen und weitergeleitet werden. Kompositorisch Gleiches läßt sich für den anderen Teil der Darstellung konstatieren.
Die Bäume bewirken zudem eine Betonung der Figuren wie ebenso die Kapitelle der beiden Pilaster zu deren Seiten, welche nämlich exakt in Höhe der Köpfe enden und diese somit akzentuieren.

Beide Figuren sind nahezu völlig flächig gestaltet. Durch den Verzicht auf Plastizität, der zwangsläufig Realitätsferne evoziert, formt Lechter sie zu Figurationen einer Idee, zu 'Idealgestalten'[193] um, wobei er jedoch in formaler Hinsicht auch der Eigenart des Glasgemäldes gerecht zu werden sucht, dem eine perspektivisch-plastische Behandlung der Bildelemente entschieden zuwiderliefe, ja dessen transzendenten Charakter zerstörte, der in bezug auf dieses Werk zweifellos in Lechters künstlerischer Intention lag.

Der demnach durch die Wahl eines Glasfensters bereits vorgegebene Ausdruck der Transzendenz in diesem Werk teilt sich uns in verschiedener Form mit.
So spiegelt er sich zunächst in der ornamentalen Gestaltung der einzelnen Bildteile, der Figuren, Blumen und Bäume - visualisiert in den rechteckig geformten, symmetrisch aufgebauten Baumkronen mit geometrisch-regelmäßigen Blüten, dem in Wellenlinien herabfallenden Frauenhaar, den makellos schönen, Windrädchen ähnelnden Lilien und den reichgeschmückten Gewändern - die dergestalt die Szenerie in eine wirklichkeitsfremde Dimension übertragen.
Durch Abstraktion und Stilisierung von den Zeichen ihrer realen Wiedererkennbarkeit also weitestgehend befreit, figurieren sie lediglich als symbolhafte Träger der beabsichtigten Bildaussage.
Der die Darstellung abschließende Hintergrund des Gemäldes, aufgrund fehlender Differenzierung den undurchdringlichen Goldgründen mittelalterlicher Malerei verwandt, löst gleichermaßen die Darstellung aus realistischen Zusammenhängen, projiziert sie vor eine raumlose, ideale Fläche und steigert so den Eindruck der Transzendenz, die ebenso Lechters Gestalten kennzeichnet.

Die Figur des Mannes offenbart sich angesichts der ihr mitgegebenen Leier als Sänger oder Musiker und somit als das Sinnbild eines Künstlers. Es ist der inspirierte Künstler, den Lechter zum Thema dieses Bildes gewählt hat. Seine Inspiration ist göttlichen Ursprungs, der Nimbus macht dies offenkundig, sein Status elitär, bezeichnet durch das Diadem, welches als kostbares Kleinod Auserwähltheit symbolisieren soll.

Lechter hat des öfteren christliche Symbole, wie hier den Nimbus, in ihrer ursprünglichen religiösen Sinngebung relativiert und sie in rein künstlerische Sinnzusammenhänge übertragen, um auf diese Weise das künstlerische Gottesgnadentum zu veranschaulichen. Wir werden dies im weiteren Verlauf unserer Interpretationen noch vielfach feststellen können.

Spirituell Wesenhaftes kommt auch in der sonstigen formalen Ausprägung der Figur zum Ausdruck, so im introvertierten Blick des Künstlers, der gleichsam seiner inneren Stimme zu lauschen scheint, in den zarten, schmalen Händen, die vergeistigtes Spiel bekunden, wie ebenso das Preziöse der Gewandung hier für seine Sublimität steht.
Die leichte Neigung seines Kopfes hinüber zur Frauengestalt in der anderen Bildhälfte und wiederum deren Hinwendung zum Manne (zusätzlich betont durch die Pilasterkapitelle), auch die im formalen Bildsystem gewissermaßen parallelisierten Hände und Arme der Figuren schaffen eine formale Verknüpfung, die gleichzeitig eine thematische ist.
So könnte man nämlich die Frau als Personifikation der Kunst selber deuten. Sakralisiert durch den Nimbus versinnbildlichen ihre geschlossenen Augen, ähnlich wie in anderen Lechter-Werken, Kontemplation, die Basis allen künstlerischen Schaffens. In der Hand hält sie die Lilie, das Symbol der Unschuld und Reinheit, die dementsprechend Eigenschaften der Kunst wie auch des wahrhaften Künstlers metaphorisieren soll. Ihr Haupt schmückt die goldene Krone, welche ihre Erhabenheit und damit die Erhabenheit der Kunst dokumentiert.
Die Figuren sind also nicht nur formal, sondern auch inhaltlich miteinander verbunden, in der Beziehung Kunst - Künstler, denen beiden der göttliche Wille übergeordnet ist, ohne den weder Kunst noch Künstler existent wären.
Das Verlangen nach göttlicher Inspiration wird ebenso in der Konstruktion des Glasgemäldes bildhaft und zwar in der vertikalen Gestaltung der Figuren, womit ihr Streben nach oben, eben zum Göttlichen, gleichnishaft visualisiert wird.
Dem Boden entwachsen Lilien, die Blumen der Reinheit. Die Bäume tragen blaue Blüten, ein Motiv, in dem sich die Vorstellungswelt der Romantik widerspiegelt, derzufolge die 'Blaue Blume' als verborgene Wunderblume nur von 'reinen' Menschen aufzufinden ist.[194]
Lilie und Blütenbaum stehen somit für eine geklärte und reine Atmosphäre im Bilde, die allein Lechters Idealgestalten als Personifikationen von Kunst und Künstler entsprechend sein kann.

Diese Bildaussage unterstützend wählte der Maler Nietzsches

geistesverwandte Worte: 'Schon glühst du und träumst, schon trinkst du durstig an allen tiefen klingenden Trostbrunnen, schon ruht deine Schwermut in der Seligkeit zukünftiger Gesänge', die in poetischen Worten das wiedergeben, was Lechter malerisch artikulieren wollte. So nennt der Anfang des Gedichtes den Traum als eine der Möglichkeiten, die Inspiration zu empfangen, beschreibt weiterhin den Wunsch nach Inspiration, symbolisiert im 'Trostbrunnen', der hier parabolisch als Quell der Inspiration fungiert, danach die Befriedigung des Verlangens durch die gewonnene Inspiration und die daraus resultierende 'Seligkeit', die im künstlerischen Schaffen liegt.

Inspiration, Vision, 1895

Bereits die Titel der beiden in unserer Analyse nun folgenden
Abb.13 Gobelinentwürfe, 'Inspiration' und 'Vision' benannt, lassen
Abb.14 die ihnen zugrundeliegende Idee unmittelbar offenkundig werden, derzufolge nämlich Lechter wiederum eine bildliche Gestaltung des Phänomens Inspiration und des inspirierten Künstlers zu erreichen sucht.
Das als zweigeteilte Komposition geplante Werk zeigt im linken Bildfeld, exakt die Bildmitte besetzend, auf einer Blumenwiese die Gestalt eines lang gewandeten Mannes vor dem Hintergrund eines reich verästelten Baumes. In der linken Hand hält er eine Lyra, mit der rechten bedeckt er seine Stirn, die Augen sind geschlossen. Ein lorbeergeschmückter Nimbus hinterfängt sein gleichermaßen mit Lorbeer bekränztes Haupt.
In den rahmenden Seitenfeldern rechts und links der Szenerie wird je ein Springbrunnen abgebildet, dessen Löwenkopfspeiern Wasser entströmt, das sich am unteren Bildrand zu einem Lauf vereinigt. Bekrönt werden die beiden Brunnen durch gotisierend-pflanzenhafte Spitzbögen in den oberen Bildecken.
Ein Sternenhimmel hinterlegt die gesamte Darstellung. Sternenhimmel, Springbrunnen und Spitzbögen gehören ebenfalls zum Sehangebot der rechten Bildhälfte. Sie foliieren und flankieren zwei schwebende geflügelte Figuren in langen Gewändern,

von denen die eine ein Weihrauchfaß schwingt, die andere eine Leier spielt. Beide Figuren tragen einen ornamentierten Nimbus sowie ein Stirnband bzw. ein Diadem.
Verschiedenartigste Blumen und mehrere dünnstämmige Bäume bilden die szenische Landschaft dieser Darstellung.

Gleich dem zuvor besprochenen Nietzsche-Glasfenster, dem die beiden Entwürfe in kompositorischer Hinsicht verwandt sind, kennzeichnet sich auch ihr syntaktisches Bildgerüst durch überwiegend vertikale Richtungswerte, die, bereits durch das Bildformat vorgegeben, sich in den hochragenden Figuren, Bäumen, Pflanzen und der Wasserfontäne der Brunnen visualisieren, so daß auch diesem Bild eine Atmosphäre der Erhabenheit und Feierlichkeit innewohnt, die allein Lechters intendierter Bildaussage angemessen sein kann.
Wiederum bedient sich der Maler einer stilisierenden und ornamentalisierenden Stilsprache, derart die gleiche künstlerische Absicht verfolgend wie schon im Nietzsche-Glasfenster, die zugunsten einer realitätsfernen Bildlichkeit die Möglichkeiten realer Identifizierbarkeit zu mindern hat.
Die daraus resultierende Verfremdung der einzelnen Bildelemente hin zum Irrealen wird besonders in der formalen Darbietung der beiden schwebenden Figuren in der rechten Bildhälfte augenfällig. Auffallend ist ihre in parallelen Schwunglinien verlaufende und derart ornamental erscheinende Bewegung. Ihre langen, am unteren Saum eingerollten Gewänder, ebenso der schlängelnd ausströmende Weihrauch des Gefäßes in den Händen der einen Figur formen sich quasi zu Arabesken. Die Nimben sind ornamental verziert und bezeugen bereits dadurch ihren Dekorationscharakter, den gleichermaßen ihre spätere, nur wenig modifizierte Verwendung durch Lechter als Buchvignette ausdrücken könnte.
Dekorative Merkmale weisen zudem insbesondere die Brunnen mit symmetrisch aufsteigender Wasserfontäne und in Wellenlinien entströmendem Wasser sowie der symmetrisch-strahlenförmig sich entfaltende Baum in der linken Bildhälfte auf.
Der als Nachthimmel gestaltete, raumlose Hintergrund erhält hier erneut eine abschließende Funktion und ist dergestalt

lediglich ideale Folie für die Bildobjekte.
Schließlich bewirkt die Linearität vor allem in der Konfiguration der drei Figuren deren Reduzierung auf einfache Gestaltwahrnehmungen, auf Flächenformen ohne Realitätsabhängigkeit.

Infolge dieser formalen Modalitäten wird die gesamte Darstellung auf eine imaginäre Sinnebene erhoben, in der Figuren, Bäume und Sternenhimmel nur noch als Embleme, als gegenständliche Trägerschaften der Lechterschen Bildgedanken figurieren, welche aus der nun folgenden exegetischen Betrachtung deutlich werden sollen.

Die Identifizierung der Figur im linken Bildfeld ergibt sich alsbald aus ihrer formalen Ausprägung wie ebenso durch Lechters eigenen Bildkommentar. Es ist der inspirierte Künstler schlechthin, 'der Schaffende überhaupt', der 'in sich versunken, gleichsam nach innen blickend'[195] die Mitte der Bildfläche einnimmt.

Das Attribut der Lyra erweist ihn als Künstler, der Lorbeerkranz, Symbol des Ruhmes, kennzeichnet seine elitäre Stellung, der ihn sakralisierende Nimbus nennt gleichzeitig den göttlichen Ursprung seiner Kunst. Meditation und Kontemplation, beide Ausgangspunkt zur Erlangung der Inspiration, teilen sich dem Beschauer bildhaft in der Gebärde des erhobenen Armes, der typisierten Pose der Meditation, und in den geschlossenen Augen der Figur mit. Deren Position genau in der Bildmitte erzeugt überdies Bewegungslosigkeit im Bilde, da jedwede Spannung zwischen Figur und Bildfeld unterbunden wird. Diese Maßnahme Lechters ermöglicht es ihm, die innere Versenkung des Künstlers auch kompositorisch zu artikulieren.
Vor der Folie des Sternenhimmels erscheint der ornamental gestaltete Baum zunächst als formale Akzentuierung der Figur, ist jedoch auch zugleich ein Symbolträger und zwar in der Weise, daß sich seine Zweige strahlenförmig entfalten und so gleichsam als Strahlennimbus die Figur umfangen, was deren Sakralität, die Sakralität des Inspirierten, gleichnishaft zum Ausdruck bringen soll. Darüberhinaus könnte der solchermaßen idealisierte Baum vielleicht assoziativ als Paradiesbaum gedeutet werden und somit

zur imaginären Sinndichte der Darstellung beitragen.
Der von Lechter erwählte Spruch Friedrich Nietzsches 'Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir, das will laut werden' ist der bildlichen Aussage entsprechend und verbalisiert, was Lechter visualisiert, die Inspiration nämlich, die sich in der Kreativität des Künstler offenbaren will.

Auch die Deutung der beiden Figuren in der rechten Bildhälfte wird uns durch formale Indizien sowie die Bildüberschrift erleichtert. Danach strebt Lechter eine Visualisierung des Phänomens Vision an, deren abstrakt-metaphysischen Charakter er mittels kompositorischer und symbolhafter Ausdrucksformen bildlich zu verifizieren sucht.
Sinnfällig vermag er dies in der Gestaltung der Figuren zu aktualisieren, die allein schon durch ihr Schweben, ebenso jedoch aufgrund ihrer linearen, körperlosen Gestaltung den Eindruck der Transzendenz hervorrufen, welche ihre immaterielle, nur geistige Entität bedeuten soll. Durch Nimben und Flügel dokumentieren sie ihre spirituelle Wesenheit. Im Attribut der Lyra symbolisiert sich ihr himmlischer Gesang, mithin die göttliche Eingebung, und der ausströmende Weihrauch ist das Gleichnis der sich offenbarenden Gottheit, ein dem christlichen Kultus entliehenes Motiv, denn laut biblischen Quellen näherte sich Gott den Menschen in einer Wolke.[196]
Auch die Bildkonstruktion unterstreicht die 'göttliche Herkunft' der Figuren. Ihre Bewegungsrichtung ist diagonal angelegt und erfolgt von der oberen rechten Bildecke aus, erkennbar zum einen an den erhobenen Armen der rechten Figur wie zum anderen an der Stellung der Lyra in den Händen der zweiten Figur, so daß sie gleichsam vom Himmel herab zu schweben scheinen.

Wir glauben somit feststellen zu können, daß diese beiden Figuren als Personifikationen der Vision selber auftreten und dergestalt dem Künstler die Inspiration überbringen, da doch gemäß Lechters Erkenntnis die Vision eine der Möglichkeiten ist, der Inspiration teilhaftig zu werden.
Sind also die Figuren die einen Vermittler der Inspiration, so die Brunnen die anderen. Sie fungieren im Gemälde als Quell der

Inspiration und übermitteln gleichermaßen die überirdische Eingebung.
In der Symbolik dieses Motivs verschmelzen verschiedenste Vorstellungen, von denen uns jedoch hier nur eine maßgeblich zu sein scheint, diejenige nämlich, die in Widerspiegelung alter mystischer Weisheit als des Wassers Wesenheit das Licht betrachtet und Licht gleichsetzt mit Gott.[197] Es manifestiert sich also im Sinnbild des Brunnens Lechters fester Glaube, daß der Ursprung aller Kunst in Gott liege.

Kommen wir zum Schluß unserer Interpretation noch auf die Bedeutung des Nachthimmels zu sprechen. In Lechters literarischem Nachlaß finden sich einige Stellen, wo er über die Nacht sinniert. 'Wesenlos, traumlos im Traum ... umdämmert von ewiger Nacht, umduftet vom Hauche der Ewigkeit ...'[198] heißt es in einem Prosatext, und in einem weiteren bittet er: 'Du Gesang der Nacht berausche mich.'[199] Die Nacht war für Lechter dem Traum vorbehalten und der Traum übermittelt die Inspiration. In diesem Sinne müssen wir den Nachthimmel hier begreifen, nämlich als inspirierendes Medium zwischen dem Göttlichen und dem Künstler. Gleiches bringt auch der zweite von Lechter erwählte Spruch Friedrich Nietzsches zum Ausdruck: 'Nacht ist es, nun reden lauter alle springenden Brunnen, und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.'

'Triptychon für das Sanktuarium einer Dame', 1907

Abb.15 'Triptychon für das Sanktuarium einer Dame' nannte Lechter sein 1907 fertiggestelltes Glasgemälde, dessen Titel bereits Charakter und Atmosphäre des Werkes erahnen läßt.
Innerhalb der dreiteiligen Komposition ist auf der linken Seite ein sitzender, langgewandeter Mann unter einem Blütenbaum auf einer Blumenwiese dargestellt. Sein von einem Diadem gekröntes Haupt ist erhoben, auf seinen Knieenliegt eine Schriftrolle, die rechte Hand hält eine Schreibfeder und im linken Arm trägt er eine Leier.

Das mittlere Bild zeigt unter einem gotisierend gestalteten Ciborium einen Brunnen, dessen Wasser sich in Kaskaden drei- und siebenstrahlig zur Erde ergießt.
Die rechte Seite besetzen zwei weibliche, mit Flügeln und Nimben ausgestattete Gestalten, von denen die eine nackt mit einem Rosenkranz in ihren Händen und die andere im langen Gewand, eine Leier spielend, erscheint.
Alle drei Darstellungen werden durch ornamental-gotisierende Architekturelemente überhöht.

Zum kompositorischen Aufbau des Bildes läßt sich folgendes konstatieren: Sowohl die mittlere als auch die rechte der drei Darstellungen sind bildsyntaktisch vorherrschend vertikal ausgerichtet und wirken somit statisch und unbeweglich, dadurch jedoch auch wieder ernst und feierlich, wohingegen die linke Darstellung aufgrund diagonaler Strukturierung eher belebt erscheint.
Diagonalen sind gegeben mit dem Sitzmotiv der Figur und mit den Schrägwerten der Begrenzungslinien der Baumkrone. Diese sich wiederholenden Diagonalen verlaufen von rechts unten nach links oben, sie erscheinen aber zugleich übereinandergestaffelt in einer Richtung von links unten nach rechts oben, wobei diese Richtung durch den Aufwärtsblick der Figur wie ebenso durch die obere Randlinie der Leier gekennzeichnet ist. Diese Richtungsvielfalt ist Ausdrucksträger der Komposition und ihres Inhaltes, wie wir im folgenden noch darlegen werden.

Kompositorische und formale Akzentuierung verleiht Lechter insbesondere der Figur des Mannes, dessen in klarem Profil und hellem Inkarnat wiedergegebenes Antlitz vor dem Dunkel des Geästes und von diesem gewissermaßen gerahmt, stark hervorgehoben wird. Des weiteren stehen die beiden Frauengestalten rechts im Bilde infolge ihrer Körperdrehung und der räumlich gleichen Bildposition sozusagen in unmittelbarer Korrespondenz mit der Figur des Mannes, wie ebenso ihre Flügel durch leichte Neigung den Blick des Betrachters auf diesen lenken und konzentrieren.

Demgegenüber erscheint das mittlere Bild allein in sich kohärent

und von den beiden anderen distinkt, da formale Verknüpfungen mit diesen fehlen, ja absichtsvoll ausgeklammert werden, indem nämlich der Brunnen eine tiefere, rückwärtigere Bildposition einnimmt als die Figuren.
Die kompositorischen Modalitäten des Gemäldes müssen folgerichtig auch thematische Sachverhalte reflektieren, wie wir es in Lechters Gemälden ja bisher ständig beobachten konnten, also in direktem Zusammenhang mit der Bildaussage stehen.

Unter Berücksichtigung dieser Modalitäten und unter Einbezug der bildimmanenten Symbolik wollen wir nun mit der Auflösung und Deutung beginnen, um so die Botschaft des Bildes zu artikulieren.

Die Figur des Mannes gibt sich angesichts ihrer Attribute, Lyra und Schreibutensilien, zweifelsfrei als Künstler zu erkennen, als Sänger oder Dichter oder beides gemeinsam. Im Haar trägt er das Auserwähltheit bekundende Diadem, geschmückt vielleicht mit einem Rubin, der analog esoterisch-okkultistischer Signifikanz Schönheit und Eleganz symbolisiert und solchermaßen Eigenschaften der Kunst gleichnishaft beschreiben könnte.[200]

Die Identifizierung und Deutung der Edelsteine in Lechters Gemälden, erscheint sie auch manchmal schwierig, halten wir für keineswegs unbedeutsam, maß doch Lechter selbst den Edelsteinen magische Kräfte, gar einen moralischen Wert bei. Der Maler trug jahrzehntelang einen Opalring, da der Opal, in der Astrologie dem Monat Oktober zugeordnet, dementsprechend sein astrologischer Stein und somit seinem Wesen verbunden war. So hat ihn auch dessen Verlust gegen Ende seines Lebens tief getroffen, fürchtete er doch dadurch negative Auswirkungen auf sein Karma.

Daß es sich in diesem Glasgemälde um die Wiedergabe eines Rubines handelt, kann eventuell noch Stefan Georges Gedicht 'Im Park' unterstreichen helfen, welches auszugsweise von Lechter als Bildinschrift ausersehen wurde und dessen erste

Zeile, die sich allerdings im 'Triptychon für das Sanktuarium einer Dame' nicht findet, lautet: 'Rubinen perlen schmücken die fontänen.' Wenn auch Lechter immer wieder betont hat, daß seine Gemälde keine Illustrationen der Inschriften seien, diese vielmehr ihrer gleichen Stimmungshaftigkeit wegen gewählt wurden, mag dennoch, oder gerade deshalb (aufgrund einer derartigen Korrelation) die zitierte Zeile als ein Argument für die Identifikation des Steines mit einem Rubin gelten.
Auf diese Weise tragen auch die Edelsteine im Bilde durch ihren symbolischen Gehalt zur komplexen Sinndichte Lechterscher Werke bei.
Der Blick des Künstlers aus weit geöffneten Augen ist ebenso wie sein Instrument nach oben, gleichsam zum Himmel gerichtet, 'weil er mit seinen geistern rede tauscht', wie es korrespondierend in Georges Gedicht heißt, somit als sinnbildlicher Ausdruck der Hoffnung des Künstlers auf göttliche Eingebung, die ihm allerdings noch nicht zuteil geworden ist, denn 'er hat den Griffel, der sich sträubt zu führen'. Diese Blickrichtung auffangend und weiterleitend gewissermaßen aus dem Bilde hinaus, in metaphorischer Übersetzung hin zu Gott, sorgen die bereits angesprochenen diagonalen Richtungswerte der Baumlinien für eine weitere Intensivierung der künstlerischen Aussage.
Bei noch tiefer eindringender Analyse der symbolisierenden Struktur dieses Werkes könnte man aus der Konfiguration der Baumkrone auch diejenige einer Wolke herauslesen, womit die Wolke erneut als das Inspiration verheißende Göttliche zu deuten wäre. Doch wollen wir eine solche Auslegung lediglich als interpretatorischen Denkanstoß und keineswegs als feststehendes Faktum verstanden wissen. Der Betrachter mag selbst über deren Sinnfälligkeit entscheiden.
Zusammenfassend läßt sich somit konstatieren, daß in diesem Bildteil abermals der inspirierte Künstler bzw. der um Inspiration bittende Künstler zum Thema der Darstellung gewählt wurde.

Als Vermittler der überirdischen Eingebung figurieren erneut der Brunnen sowie die beiden weiblichen Gestalten. Ihre Engels-

flügel, ebenso ihre reich ornamentierten Nimben, bezeugen ihre göttliche Herkunft und lassen sie überdies noch, gemäß antiker Motivik, als Genien erscheinen. Über ihren Häuptern, deren eines ein Kranz aus Rosen, Sinnbild der Schönheit, schmückt, deren anderes die Krone, Ausdruck der Erhabenheit, ziert, flakkern kleine Flämmchen, die von Lechter, in gedanklichem Rekurs auf die neutestamentarische Pfingstausgießung des Heiligen Geistes, in seinem Werk zu sinnbildhaftem Vortrag gebracht werden. So sollen die Flammen auch hier die Präsenz des Göttlichen bekunden, zudem die damit ausgestatteten engelhaften Frauen als dessen 'himmlische Sendboten' legitimieren.
Die eine der Frauen trägt eine Leier im Arm, welche als Symbol des inspirierten Gesanges, der göttlichen Musik, eben der Kunst auftritt, die andere hält einen Rosenkranz in ihren Händen, wobei der Rosenkranz, eine in vielen Religionen bekannte Andachts- und Gebetshilfe, in diesem Gemälde zum Emblem der Bitte um Inspiration modifiziert wird.
Der Unterschied in der Bekleidung der beiden Frauen charakterisiert die ihnen eigene verschiedene Wesenheit. Die nackte Figur ist mit der irdischen Kunst identisch, während die lang gewandete die himmlische Kunst repräsentiert, eine Differenzierung, die Lechter Jahre später noch prägnanter in seinem Glasgemälde 'Lumen de lumine' vornehmen wird.

Schließlich verbleibt uns noch die Deutung des Brunnens in der Bildmitte. Daß es sich bei diesem um den Quell der Inspiration handelt, wird nach unseren bisherigen Erkenntnissen sofort augenfällig und ist unbestritten.
Das Wasser des Brunnens ergießt sich zunächst in fünf Strahlen in das obere Brunnenbecken und aus diesem siebenstrahlig zur Erde, wobei die jeweils vorderen Wasserstrahlen von einer der Säulen des Ciboriums verdeckt bleiben. Wir glauben, daß Lechter nicht willkürlich genau diese Anzahl von Wasserstrahlen gewählt hat, verbirgt sich doch hinter der Fünf und der Sieben ein mystisch-religiöser Sinngehalt, der nicht unmittelbar offenkundig wird, auch nicht werden soll, jedoch die intendierte Bildaussage entscheidend mitformuliert.

Als magische Zahl schlechthin wird die Sieben angesehen.[201] In ihr vereinigen sich die göttliche Drei und die materielle Vier. Die Sieben kennt unzählige Entsprechungen und Bedeutungen in Religion und Magie; eine davon besagt, daß auch der Heilige Geist siebenfach sei, womit wir den Bedeutungskern der Sieben im 'Sanktuarium einer Dame' erfaßt zu haben glauben, denn der Heilige Geist ist Wesen des Göttlichen, welches somit sein Licht - symbolisiert im Wasser - d.h. die Inspiration dem darum Bittenden, dem Auserwählten zuteil werden läßt.

Die Fünf hingegen gilt als heilige Zahl der Maria,[202] die in poetisierenden Lobpreisungen 'fons amoris'[203] genannt wird, der unaufhörlich spendende Quell der Liebe, in dem wiederum sich Gott offenbart.

Der gleiche zahlensymbolische Sinngehalt teilt sich uns in dem ornamental-gotisierend gestalteten Ciborium mit, das nämlich statt der üblichen vier Säulen fünf aufweisen kann, so daß die Fünf auch hier über Maria auf Gott und damit auf den Ursprung aller Kunst verweisen könnte und in dieser Bedeutung auch dem sakralen Charakter des Bildes gerecht würde.

Wir wollen weiterhin nicht ausschließen, daß es sich bei diesen ikonographischen Anspielungen auf Maria gleichzeitig um Anspielungen auf die Auftraggeberin des Glasgemäldes handeln könnte, und daß sie auch in einem inneren Zusammenhang mit der Bestimmung des Werkes für ein Sanktuarium, einen Andachtsraum, stehen könnten.

'Ritter Keuschheit', 1903

In der Reihe unserer deutenden Betrachtungen Lechterscher Gemälde folgt nun ein Werk, das sich dem Beschauer nur schwer öffnet, dessen Aussage sich,nach unserer Auffassung zumindest, ambivalent darlegt, so daß seine Interpretation mehr oder minder hypothetisch bleiben muß.

bb.16 1903 vollendete Melchior Lechter das Glasgemälde 'Ritter Keuschheit'. Es zeigt in einer rahmenden Architektur zwei einander gegenüberstehende Gestalten, von denen die rechte einen rosen-

bekränzten, mit Rüstung und Sternen-Lilienmantel angetanen Mann darstellt, die andere eine nackte Frau. Der Ritter, dessen Nimbeninschrift ihn als 'Ritter Keuschheit' ausweist, setzt der sich vor ihm verneigenden Frau eine Krone auf ihr lang herabwallendes Haar.
Die landschaftliche Szenerie bilden streifenförmig emporwachsende blaue Blumen und ein Rosenbaum, dessen Blütenkrone sich über den beiden Figuren ausbreitet. 'Mit der Schönheit feierlicher Krone schmück ich deine Jugend' lautet die dem Bildinhalt entsprechende Bildinschrift.

Die körperlosen Figuren sind eingespannt in die Planimetrie des Bildes. So verlaufen nämlich die Rückenkontur des Mannes und das rechte Bein der Frau bildparallel; eine ideale Linie weist zudem entlang der Rückenkontur der Frau und den Nimbus des Ritters tangierend in den oberen rechten Winkel der Architektur, eine andere ideale Linie verlängert den Arm des Ritters und führt in den linken. Beide Linien bestimmen die Verortung der Figuren innerhalb der Komposition. Die Figuren besetzen folglich einen festgefügten Platz im Bilde und wirken derart trotz ihrer evidenten Gestik gewissermaßen regungslos und in ihrer Reglosigkeit wiederum feierlich.
Dieser formale Tatbestand, verbunden mit Ornamentalität und Stilisierung der Bildelemente, beispielsweise dem wellenförmigen Haar, dem verschlungenen Geäst des Baumes, den aufgereihten blauen Blüten und anderem mehr, lassen Lechters Darstellung von Realitätsassoziationen weitgehend unabhängig werden. Die somit wirklichkeitsfremde Bildlichkeit dieses Gemäldes, die es mit den zuvor besprochenen Werken teilt, läßt ebenfalls eine jenen ähnliche sinnbildhafte Aussage erwarten. Indem wir diese, quasi auf empirischer Basis, antizipieren, wollen wir mit der Deutung des Werkes beginnen.
Gehen wir methodisch vor und analysieren zunächst die auf den ersten Blick offensichtlichen symbolhaften Trägerschaften im Bilde, welche sämtlich bereits in anderen Werken gegeben waren. So symbolisiert die Nacktheit der Frau hier aufs neue ihre Reinheit wie gleichermaßen die sie umstehenden blauen

Blumen, die bekanntlich nur von 'reinen' Menschen wahrgenommen werden. Die goldene Krone, die der Ritter ihr aufs Haupt setzt, charakterisiert ihre Erhabenheit und Auserwähltheit. Der Rosenbaum erscheint als Sinnbild der Schönheit und könnte fernerhin auch emblematisch das Paradies vertreten, als dessen Zierde er gemäß christlicher Ikonographie gilt,[204] wobei jedoch Paradies nicht in seinem ursprünglich religiösen Sinn, sondern vielmehr als Gleichnis einer anderen Sinnebene zu rezipieren wäre und dieserart auch dem sinnbildlichen Charakter des Werkes gerecht würde.
Die Figur des Ritters wird sakralisiert durch den Nimbus. Lilien als Muster seines Mantels mögen erneut Unschuld und Reinheit ausdrücken, die Sterne lassen Göttlichkeit assoziieren.

Nach Darlegung dieser bildimmanenten Symbolik betrachten wir nun die formale Bildung der Figuren hinsichtlich ihrer Haltung und Gestik.
Gleichsam demütig verneigt sich die Frau vor dem Ritter, die Hände wie zum Gebet erhoben. Die ihr gegenüberstehende aufrechte Gestalt des Mannes legt wie segnend seine Hand auf das Haupt der Frau. Hier im Bildzentrum akzentuiert sich augenscheinlich das Bedeutungsfeld der Gesamtkomposition und zwar in der Handlung der Krönung. Auf diese weisen mehrere bildimmanente Linien hin, so der Rosenbaum, dessen Stamm in Verlängerung einer Architekturstütze des oberen Bilddrittels im herabhängenden Haar der Frau weitergeleitet wird, so die betend emporgehobenen Hände der Frau und die Arme des Mannes. Hinzu kommen die in die beiden oberen Winkel der Architektur zielenden, schon angesprochenen idealen Linien, die sich an dieser Stelle kreuzen und somit Betonung bewirken.

Der Versuch einer Interpretation der beiden Figuren läßt zwei Möglichkeiten zu: zum einen könnten Mann und Frau als Personifikationen von Kunst und Künstler gedeutet werden und zwar in dem Sinne, daß die reine, schöne und erhabene Kunst, metaphorisiert in der Nacktheit der Frau, den Rosen und der Krone (vgl. auch die Bildinschrift) erst aus der Keuschheit und

Reinheit des Künstlers geboren wird (Nimbeninschrift und Lilien) und dadurch ihre Weihe erhält (Krönung), wobei der Künstler, zum heiligen Priester seiner Kunst erhöht, der Göttlichkeit teilhaftig ist (Sterne und Nimbus).
Die andere deutende Version sieht hingegen in den Gestalten lediglich verkörperte bedeutsame Eigenschaften der Kunst schlechthin, die der Schönheit, visualisiert in der Frauengestalt, und die der Keuschheit, Reinheit und Standhaftigkeit, bildlich konkretisiert in der Figur des Mannes, dessen Nimbeninschrift, die Lilien auf seinem Mantel sowie die Rüstung für die verschiedenen Merkmale einstehen, wobei auch nach dieser Auslegung die Schönheit erst durch Keuschheit, Reinheit und Standfestigkeit wirksam werden kann.

Welcher der aufgezeigten Deutungsversuche letztlich der richtige ist, welcher Lechters intendierter Bildaussage entsprechen mag, oder ob keiner von beiden, muß freilich dahingestellt bleiben, so daß es allein dem Betrachter überlassen bleibt, die eine oder andere Lesart zu wählen, oder eine neue hinzuzufügen.

'Schönheit und Wahrheit', 1900

Im Gegensatz zum nur schwer deutbaren Inhalt des 'Ritter Keusch-
.17, heit' bietet sich derjenige des Glasgemäldes 'Schönheit und
19 Wahrheit' klarer dar und ist für den Betrachter in seiner bildhaften Veranschaulichung leichter zu erfassen.
1900 vollendete Lechter das für den Pallenbergsaal in Köln bestimmte und als dreiteilige kompositionelle Einheit erdachte Werk.
In seinem mittleren Fenster zeigt es auf einer umfriedeten Blumenwiese einen 'fons artis' benannten Brunnen, über dessen Rand sich zwei Frauengestalten niederbeugen. Es sind die 'Schönheit' und die 'Wahrheit', wie ihre Nimbeninschriften verraten. Die erstere wird mit einem Blumenkranz im Haar und halbnackt, die zweite kostbar gewandet, bekrönt von einem Diadem und mit einem Spiegel in der Hand dargestellt.

Hinter ihnen erwächst ein mächtiger, halbkreisförmiger Blütenbaum, flankiert von zwei kleinen Kastanienbüschen; zu beiden Seiten der Figuren sind hohe, brennende Kandelaber aufgestellt.

Von den Seitenfenstern schreiten Menschengruppen heran, links Frauen, rechts Männer, die jeweils ein Banner vor sich hertragen. Die Frauen sind in lange, kostbare Gewänder gehüllt, ihre Häupter bekrönt oder bekränzt, in den Händen tragen sie Blumen. Die Inschrift ihres Banners besagt: 'Heilige Kunst, du leuchtend mystischer Gesang auf des Lebens dunklen Wassern'. Die Männer ihnen gegenüber folgen dem Spruch: 'Heilige Schönheit, du rätseltrunkener Abgrund von Lust und Schmerz', tragen mittelalterlich anmutende Gewänder und eine Krone oder einen Blütenkranz. Eine der Figuren schwingt ein Weihrauchfaß.

Beiden Darstellungen in den Seitenteilen ist eine Reihe von hohen Bäumen hinterlegt, zwischen deren Stämmen strömendes Wasser sichtbar wird.

Die Konstruktion des Glasgemäldes weist eine klare symmetrische Gliederung auf. Zu beiden Seiten des Brunnens, der zusammen mit dem mittleren Fensterpfeiler die Symmetrieachse besetzt, verteilen sich die Bildelemente in spiegelungsgleicher Anordnung, die sich bis in die Seitenfenster fortsetzt und diese folglich auch in direkten Kontext zum Mittelfenster stellt. Aufgrund einer solchen, gewissermaßen antithetischen Konstellation von Figuren und Gegenständen im Bilde, welche als gleichartige Motive das Bildzentrum rahmen, wird dessen Akzentuierung zum Bedeutungsfeld erreicht, in dem sich das Bildgeschehen konzentriert und die Bildaussage offenbart.

Die beiden hier lokalisierten Frauengestalten, durch ihre Nimbeninschriften eindeutig gekennzeichnet, neigen sich über den 'Brunnen der Kunst', der den Quell der Inspiration darstellt. Das mächtige Halbrund des Blütenbaumes umfängt sie gleichsam als Gloriole, welche unter formalem Aspekt als zusätzliche Betonung der Figuren zu werten ist, in symbolischer Entsprechung hingegen Ausdruck ihrer Sakralität sein mag.

Die rechte der Frauen, personifiziert als 'Wahrheit', hält ihren Spiegel über den Brunnen, darin sie 'das immer neue Geheimnis aufzufangen sucht',[205] wie F. Wolters interpretiert. Es ist dies die bildhafte Metapher der Bitte um die reine, die wahre Inspiration, welche der Spiegel als Symbol der Wahrheit reflektieren soll. Ihr gegenüber sucht die 'Schönheit' ihr Spiegelbild im Wasser des Brunnens, gleichsam als eine Bestätigung ihrer Reinheit und Wahrhaftigkeit, wobei Reinheit ebenso die Nacktheit der Figur versinnbildlicht.

Zur rechten und linken Seite der Figuren von 'Schönheit' und 'Wahrheit' sind hohe, dreifüßige Kandelaber postiert, von denen ornamental-verschlungener Rauch emporsteigt.

Gemäß unseren bisherigen Erkenntnissen, die wir aus der Analyse Lechterscher Symbolik gewinnen konnten, muß es sich zumindest bei einem von beiden um aufsteigenden Weihrauch handeln, der Lechters Sinngebung entsprechend die sich offenbarende Gottheit symbolisiert und somit wieder auf den Ursprung allen künstlerischen Schaffens aufmerksam macht.

Zur Identifikation des von dem zweiten Leuchter entströmenden Rauches mit Sandel, gelangten wir durch folgende Überlegungen und Assoziationen: zum einen unterscheidet auch Friedrich Wolters in seiner Beschreibung des Gemäldes zwischen Harz und Sandel[206] (wenn auch nicht zwischen Weihrauch und Sandel), zum anderen hat der Maler selbst in einem früheren Werk, in einem der Glasgemälde für das Romanische Haus in Berlin, die gleiche Klassifizierung getroffen, und schließlich wurde uns die Sinnfälligkeit dieser Kombination am eindringlichsten bewußt, als wir den geheimen, esoterischen Sinngehalt von Weihrauch und Sandel entdeckten. Melchior Lechters Interesse für Okkultismus und Magie manifestiert sich danach auch in diesem Werk, das eine zunächst überraschende, jedoch wesensgleiche innere Beziehung der Figuren zu Weihrauch und Sandel offenkundig werden läßt.

So wird in der Magie der Weihrauch der Sonne zugeordnet,[207] wobei diese das Göttliche und damit das Licht und die Wahrheit sinnbildlich charakterisiert, heißt es doch schon in der Bibel

als Bitte an Gott gerichtet: 'Sende dein Licht und deine Wahrheit.'[208] Wahrheit jedoch visualisiert ebenso die rechte Figur des Mittelbildes, so daß der Kandelaber ihr zur Seite derjenige mit brennendem Weihrauch sein muß. Figur und Kandelaber sind folglich inhaltlich miteinander verbunden und übermitteln die gleiche künstlerische Aussage.

Der linke Leuchter trägt dementsprechend den Sandel, als dessen magische Planetenentsprechung die Venus angesehen wird,[209] in traditioneller Bedeutung die Göttin der Liebe und der Schönheit. Der innere Zusammenhang des Leuchters mit der Figur links im Bilde, die ja die Schönheit personifiziert, wird mithin auch hier unmittelbar deutlich, denn beiden ist der gleiche Sinngehalt zu eigen.

Damit erschöpft sich jedoch noch keineswegs die Bedeutungsfülle von Weihrauch und Sandel in unserem Gemälde. Neben die okkultistische Sinnkomponente tritt eine religiöse.

Als traditionelles Element in zahlreichen religiös-kultischen Zeremonien, so auch in der katholischen Messe, versinnbildlicht der Weihrauch zunächst die zu Gott aufsteigenden Gebete,[210] was in analoger Übertragung hier der Bitte um Inspiration entsprechen mag. Weiterhin finden Weihrauch, Sandel und andere aromatische Ingredienzien vor allem wegen ihres Wohlgeruches rituelle Anwendung, da gemäß alttestamentarischer Erkenntnis ihr 'heiliger' Duft ein Zeichen göttlichen Segens ist und ausserdem die Nähe der Gottheit anzeigt,[211] deren Allgegenwart im Bilde der Betrachter somit unterschwellig nachempfinden soll.

Schließlich sei noch auf die dreifüßigen Leuchter hingewiesen, die als zahlensymbolischer Bildwert die Trinität metaphorisieren.

So erwirken Weihrauch und Sandel, als von den Kandelabern emporsteigender Rauch konkretisiert, ebenso die Kandelaber selbst, infolge ihres symbolischen Gehaltes eine nachdrückliche Sinnverdichtung des Werkes.

Der Ort, an dem sich das Wunder der Inspiration vollzieht, wird von einer kleinen Mauer umfriedet, welche sogleich die gedankliche Verknüpfung zu einem 'hortus conclusus', zu einem

heiligen Gehege herzustellen vermag und auf diese bildhafte Weise zur sakralen Ausstrahlung der Darstellung beiträgt.

Von den Seitenfenstern schreiten mit kostbaren Gewändern gekleidete Gestalten heran, die den feierlichen Zug der Menschheit zum heiligen Quell der Inspiration symbolisieren sollen.[212] Die Feierlichkeit resultiert allein aus der dominanten Vertikalität des Bildaufbaues, die in den schlanken, körperlosen Figuren der Männer und Frauen und gleichermaßen in den hoch aufragenden Bäumen zum Ausdruck kommt.
Der Bewegungsimpetus der beiden Gruppen zur Mitte hin wird einerseits durch die Blickrichtung der Figuren, andererseits durch deren Position in den Seitenfenstern angezeigt. Die äusseren Figuren werden nämlich vom Bildrand teilweise überschnitten und der Bildraum vor ihnen bleibt frei, so daß ihr Voranschreiten unmittelbar offensichtlich wird. Die ornamentale Stilisierung der Figuren läßt sie antinaturalistisch erscheinen und auf diese Weise ihren sinnbildhaften Charakter bekunden.
Die Frauen im linken Fenster tragen Blumen in ihren Händen, Rapsilber nennt sie 'Wunderblumen',[213] welche den Weg zum heiligen Brunnen säumen. Zwei von ihnen schmückt die Krone der Erhabenheit, die auch ein Zeichen ihrer geistigen Auserwähltheit sein mag, ist es doch nicht jedem gestattet, zum Quell der Inspiration zu pilgern, d.h. Empfangender der Inspiration zu sein.
Auch die Männer des rechten Seitenfensters sind derart gekennzeichnet. Einer von ihnen trägt zudem ein rauchendes Weihrauchgefäß, dessen Symbolgehalt uns ja mittlerweile zur Genüge bekannt ist.
Schließlich sei noch auf das strömende Wasser in den Seitenfenstern hingewiesen, welches als die zum Sinnbild erhobene 'strömende' Inspiration aufgefaßt werden könnte sowie des weiteren auf die Bäume, die gleich einer Säulenreihe die Darstellung hinterlegen, dergestalt an einen antiken Tempel, an ein Heiligtum erinnern und sich in dieser Motivik dem symbolhaften Kontext des Gemäldes harmonisch anpassen.

Die schon zitierten Inschriften sind ein Hymnus auf die Kunst als ein dem Menschen tiefes Mysterium.

Unsere Darlegungen haben erkennen lassen, mit welch' großer Evidenz und formativer Eindringlichkeit uns Lechter das Thema seines Gemäldes vor Augen führt, das wiederum Inspiration heißt und uns dabei gleichzeitig Einblick in den vielfältigen Symbolreichtum seiner Kunst gewähren läßt.

'Die Weihe am mystischen Quell', 1902

Schon der Titel des ebenfalls für den Pallenbergsaal erschaf-
Abb.20, fenen und 1902 vollendeten Tafelgemäldes 'Die Weihe am mysti-
21 schen Quell' liefert uns den Schlüssel zu dessen Interpretation. Abweichend vom zuvor besprochenen Werk, welches die Inspiration allgemein thematisierte, wird hier der die Inspiration empfangende Künstler zum Darstellungsinhalt.
Die Szene des dreiteiligen, doch kompositionell zusammenhängenden Bildes ist auf einem Hochplateau im Gebirge angesiedelt. Auf einer Blumenwiese vor einem goldglänzenden, reich ornamentierten und mit Edelsteinen besetzten Tempel, dessen Inneres einen von Rosenbäumen flankierten Brunnen birgt, steht die schlanke, in einen kostbaren Mantel gehüllte Gestalt einer Frau. Ihr von einem Sternennimbus umfangenes Haupt schmückt eine Krone, in den Händen hält sie eine Schale, welche sie dem vor ihr knienden Mann zum Tranke reicht.
Dieser trägt ein kuttenartiges Gewand und im Haar ein goldenes Diadem. Seine Augen sind geschlossen, seine Arme vor der Brust gekreuzt.
Zu den vier Ecken des Tempels knien und stehen kostbar gewandete, durch Nimben, Stirnreifen oder Lorbeerkränze ausgezeichnete und Weihrauchgefäße schwingende weibliche Figuren, von denen eine allerdings lediglich durch ihr im Bilde erscheinendes Weihrauchgefäß erschließbar wird. Die am rechten Rand des Mittelbildes postierte Figur ist zusätzlich mit Flügeln ausgestattet.

Im linken Teil des Mittelbildes sowie im linken Seitenbild werden vier schwebende weibliche Gestalten abgebildet, die, mit langen Gewändern bekleidet, ihre Häupter gleichermaßen von Nimben umfangen und durch Diademe, Blumen- oder Lorbeerkränze geziert, in den Händen Harfen bzw. Kerzen halten.
Das rechte Seitenbild wird von einer mit Nimbus und Diadem geschmückten Frau eingenommen, die Orgel spielt.
Fünf hohe Kerzenleuchter verteilen sich über den Schauplatz des Geschehens, der von Birken, im rechten Teil der Darstellung sind es Kastanienbäume, rückwärtig abgeschlossen wird. Dahinter eröffnet sich der Blick auf einen tiefgelegenen, von hohen Bergen umgebenen See.
Die Rahmeninschrift des Tafelgemäldes lautet: 'Berufen durch des mystischen Quelles Trank empfange den Rausch: aus dem geboren geweihte Werke'.

Die Vertikale als den die Komposition dominierenden Richtungswert wählt Lechter auch für dieses Gemälde, da sie am eindringlichsten den Charakter des Ernstes und der Feierlichkeit in einem Bilde auszudrücken vermag und sich somit auch hier dem vorgefaßten Inhalt der Darstellung ideal anverwandeln mußte.

Das Lagernde des Tempels im Verbund mit der Horizontalität des Bildformates erwirkt daneben eine Atmosphäre der Ruhe, die ebenso zur Visualisierung der bildimmanenten Botschaft beiträgt.

Zwei Figuren verleiht Lechter besondere formale Betonung und erhebt sie dieserart zu den wichtigsten Bedeutungsträgern des Werkes. Als nahezu in der kompositorischen Mitte des Gemäldes lokalisiert, ziehen die stehende Frau und der vor ihr kniende Mann als erste den Blick des Betrachters an. Ihre Antlitze werden im planimetrischen Bildsystem durch jeweils zwei Baumstämme gerahmt, fernerhin dadurch akzentuiert, daß sich ihr helles Inkarnat kontrastvoll von der dunklen Folie des Berges im Hintergrund abheben kann.
Eine formale Verknüpfung der beiden Figuren, die gleichzeitig auch eine thematische ist, erreichen die einander zugewandten Gesichter (wobei die Frau den Mann anblickt und so als aktiver

Teil gekennzeichnet ist) wie auch die gewissermaßen parallelisierte Haltung der Arme.
In der figurativen Flächigkeit der Gestaltung verweist Lechter nachdrücklich auf die eher symbolische Bildaufgabe der Figuren und legt damit nahe, sie wiederum lediglich als Figurationen einer Idee aufzufassen. Beginnen wir nun mit der Entschlüsselung der im Bilde angegebenen Symbolik.

Durch ihr von einem Sternennimbus hinterfangenes Haupt - die anderen Figuren tragen demgegenüber nur einen einfachen Ringnimbus - wird die Frauengestalt in der Bildmitte spirituell erhöht und den anderen als übergeordnet charakterisiert, wobei diese Souveränität auch die kostbare Krone, das Signum der Erhabenheit, anzeigt, welche allein sie schmückt und somit auszeichnet.
In ihren schmalen, gleichsam durchscheinenden Händen, die in dieser formalen Ausbildung den Ausdruck der Transzendenz der Figur steigern sollen, hält sie ein gleichermaßen durchscheinendes Gefäß, dessen Transparenz das Getränk, das es enthält, zugleich charakterisiert.
Die Frage der Identität dieser Frauengestalt scheint somit gelöst zu sein: sie ist die Hohe Priesterin des inspirierenden Quelles. So kann auch die vor ihr kniende Gestalt des Mannes ohne Schwierigkeiten benannt werden, nämlich als der Künstler schlechthin, der zum heiligen Quell der Inspiration gepilgert ist, um hier aus der Hand der Priesterin den göttlichen Trank zu empfangen, aus dem, wie ja auch die Inschrift erklärt, die geweihten Werke geboren werden.
Noch andere sinnbildliche Stilmittel bringt Lechter in Anwendung, um die Gestalt des Mannes als Symbolfigur erkenntlich werden zu lassen. So erinnert das Gewand des Künstlers an dasjenige der Pilger und soll den 'langen, beschwerlichen Weg' zum heiligen Quell der Inspiration verdeutlichen, wie es auch als Parabel für die Demut als eine der vom Künstler zu erfüllenden Bedingungen zur Erlangung der Inspiration gedeutet werden mag. Diese Demut äußert sich fernerhin noch in der knienden Stellung der Figur. Die geschlossenen Augen des Pilger-Künstlers drücken seine Kon-

templation aus, in der Haltung der verschränkten Arme wird seine Andacht bildhaft, und sein Diadem beschreibt seine Auserwähltheit. Als Höhepunkt aller sinnverdichtenden Stilmittel verleiht Lechter der Figur des Künstlers die Gesichtszüge Stefan Georges, zunächst als ein Zeugnis seiner tiefen Zuneigung und Bewunderung für den Dichterfreund, aber ebenso als gleichnishaftes Paradigma eines für ihn wahren Inspirierten.

Hinter der Hohen Priesterin und dem Künstler erhebt sich der goldglänzende Tempel, der sinnbildliche Schrein des inspirierenden Quells. Er ist über und über mit Ornamenten verziert, die jedoch neben ihrer dekorativen Aufgabe auch Träger verborgener Bildbotschaften sind. Ihre Deutung mutet wie die Dechiffrierung eines Geheimcodes an, für den allerdings einige Male der Schlüssel verlorengegangen zu sein scheint. Wir können daher an dieser Stelle nur diejenigen 'Geheimzeichen' erläutern, die uns durch ihre Sinnfälligkeit in bezug auf den Inhalt des Bildes zu überzeugen vermochten.
Die Wandfläche oberhalb der Arkaden schmücken Rosettenmotive, die, geometrisch aufgelöst, als Kreis mit einem Punkt in der Mitte erscheinen. Dieses uralte mystische Emblem hat in der Astrologie die Bedeutung 'Sonne', in der Alchemie die von 'Gold'.[214] Beide Bedeutungen fügen sich logisch dem Sinnzusammenhang unseres Bildes ein, ist doch auch der Tempel ganz mit Gold verkleidet, und symbolisieren doch Gold und Sonne fast immer das Göttliche (man denke an die Goldgründe der Ikonen), so daß Tempel, Gold und Rosettenmotive, wenn auch verschiedene Begriffe, so doch letztlich ein und dasselbe artikulieren, nämlich das Göttliche.
Den Punkt im Kreis bildet ein Rubin,[215] sinnbildhafter Träger der Eigenschaften von Schönheit und Eleganz, in unserem Werk wiederum als eine symbolische Transkription der Kunst an sich zu verstehen. Daneben verrät dieses Bildelement alttestamentarisch-motivische Anlehnung, denn auch David sammelte Rubine für die Ausstattung seines Tempels,[216] so daß innerhalb Lechters ikonographischem Programm der Edelstein Rubin zum zweiten Mal, wenn auch nur mittelbar, über die gedankliche Verknüpfung Bibel-Tempel auf Gott verweist und somit wiederum zur allge-

meinen metaphysischen Sinndichte des Werkes beiträgt.
Auch die Arkaden tragenden Pfeiler des Tempels bedecken dekorative Symbolzeichen. So findet sich ein Ornament, dessen Form einer Mandorla ähnelt und das dergestalt das göttliche Licht, die göttliche Herrlichkeit beschreiben könnte[217] und/oder als Aura, als die 'odische' Strahlungshülle des Menschen interpretiert, dessen neben seiner materiellen Wesenheit existierende latente geistige Entität metaphorisiert, welche, in gedanklicher Analogie zum Darstellungsinhalt dieses Werkes, die Hohe Priesterin und die anderen den geweihten Ort bevölkernden Wesen bereits erreicht haben, der Künstler jedoch als sein höchstes Ideal noch anstrebt.
Aus jeweils drei mal drei untereinander gesetzten Punktreihen ist ein weiteres Ornament gebildet und als zahlensymbolischer Bildwert somit leicht erkenntlich. Die heilige Drei wird zur Neun potenziert, in vielen Religionssystemen und in der Esoterik als Zahl des Heils und als Symbol geistiger Wiedergeburt bekannt,[218] die sich in dieser Sinngebung dem Bedeutungsgehalt der Mandorla und letztlich auch demjenigen des gesamten Werkes folgerichtig adaptiert.
Die Punktmusterungen wiederum rahmen ein Zeichen ein, welches als vertikale, spiegelbildliche Verdoppelung des Buchstabens Y beschrieben werden könnte. Nun ist auch diesem Emblem ein tiefer esoterischer Sinngehalt zu eigen, denn das Y figuriert in den okkulten Wissenschaften als geheime Chiffre für 'Ain-Soph', ein kabbalistischer Begriff, der das Endlose, Grenzenlose und Absolute, die Quelle des höheren Selbst bezeichnet[219] und dementsprechend hier zunächst den Wunsch des Künstlers nach Inspiration, fernerhin das menschliche Bestreben nach geistiger Vollkommenheit, nach dem Absoluten gleichnishaft zum Ausdruck bringt.
Auch die Sockel der Pfeiler tragen Symbolbilder. Auf einem wird ein dreiarmiger Leuchter abgebildet, evidenter Hinweis auf die göttliche Trinität; ein zweites zeigt das Motiv eines Pfaus, in altchristlicher Ikonographie das Symbol für die Vermittlung des ewigen Lebens,[220] welches hier dem Verlangen des Künstlers nach Initiation, nach einer Erhebung in höhere, geistige Seinszu-

stände entsprechen mag.
Diesem Bedeutungskontext gliedert sich auch das Emblem des Baumes mit einer Schlange ein, das als 'Baum der Erkenntnis' gleiches verheißt.
Das Innere des Tempels birgt den Brunnen, den Quell der Inspiration, zu dessen beiden Seiten zwei Rosenbäumchen stehen. Letztere konnten wir bereits früher christlich-ikonographisch als 'Paradieszierden' identifizieren, so daß sie auch in diesem Bilde erneut als Symbole einer anderen, transzendenten Daseinsebene auftreten, gleichzeitig jedoch daneben noch einen aus altägyptisch-griechischen Mysterienvorstellungen entnommenen Symbolgehalt besitzen. So galt in Ägypten und Griechenland die Rose als Zeichen der Verschwiegenheit und war Attribut der Adepten und Initiierten, die, einmal mit der Rose geschmückt, dasjenige, was sie als Geheimnis erfahren hatten, unverbrüchlich verschweigen mußten.[221]
Auch dieses Gemälde verbildlicht eine Weihe, sprich Initiation, so daß sich das Bildelement Rose der symbolischen Inhaltlichkeit des Werkes stimmig einzufügen vermag.
Auf dem Arkadenbogen des hinter dem Brunnen gelegenen absidialen Tempelabschlusses erscheint die Inschrift 'rosa mystika', welche im Katholizismus einer der poetisierenden Namen Mariens, der Mutter Gottes, ist.[222] Die 'rosa mystika' sei der unaufhörlich spendende 'fons amoris', sagt Lechter,[223] so daß wir glauben, eine zweite Inschrift, die unterhalb der ersten entlang der Apsiswand verläuft und nur durch das Wort 'fons' sichtbar wird, in der Weise ergänzen zu können.
Die Inschrift 'rosa mystika' findet sich schon früh in Lechters
o.22 Werk, erstmalig setzte er sie auf das Katalogtitelblatt zu seiner ersten Ausstellung. Die Deutung ihres Symbolwertes bleibt allerdings eher hypothetisch. Beabsichtigte Lechter vielleicht durch die bildliche Beschwörung dieses Namens die Heiligkeit und Keuschheit als in seinem Werk implizit dem Betrachter derart vor Augen zu führen? Wie dem auch sei, weitere symbolische Bildbezüge auf Maria sind in diesem Gemälde zu erkennen.

So gilt die Birke, früher der Baum der Venus, nach einem ikonographischen Bedeutungswandel heute als der Mariens und ist eine

Parabel ihrer Jungfräulichkeit,[224] wie ebenso die Rosen in direktem Sinnzusammenhang mit ihr als der 'rosa mystika' stehen.

In der Zahlensymbolik ist Maria die Fünf zugeordnet, die sie von der altbabylonischen Göttin Ischtar, deren Symbol das Pentagramm war, übernahm.[225] Nun zählt man im Bilde fünf Kerzenleuchter, deren sinnbildhafte Relation zu Maria somit unverkennbar ist. Überdies bekundet das Licht der Kerzen die Nähe Gottes, brennen doch auch in der Nähe des Tabernakels die 'ewigen Lampen',[226] so daß der Beschauer durch dieses zum Symbol erhobene Bildelement abermals die im Werk thematische heilige Stimmung nachempfinden soll.
Zu den Seiten des Tempels schwingen die Priesterinnen der Kunst ihre Weihrauchgefäße, deren entströmender Rauch erneut die Göttlichkeit symbolisiert. Die beiden vorderen Gestalten knien nieder zum 'Zeichen der Anbetung' in der'Nähe des Unaussprechlichen', wie Lechter diese Haltung in einem anderen Gemälde gedeutet hat.[227] Alle Figuren sind flächig gestaltet und kostbar gekleidet; ersteres betont ihren Sinnbildcharakter, während die kostbaren Gewänder erneut als Gleichnis ihrer Vergeistigung fungieren.
Die vier schwebenden Figuren des linken Mittel- und Seitenteiles wirken ebenfalls körperlos, gleichsam ätherisch, und können dergestalt eine vom Betrachter imaginierte materielle Existentialität von vornherein unterbinden, denn ihre Bildaufgabe ist rein geistiger Natur. Sie sind Genien, nach Wolters die Genien der Klänge und Düfte, führt doch jede von ihnen ein harfenähnliches Instrument oder eine Kerze mit sich. In die Motivik dieser Figuren spielt sicherlich wieder ein synästhetischer Effekt hinein, wie auch die Vorstellung Lechters vom 'heiligen Ton' und 'heiligen Duft', die er ja sogar in einem Glasgemälde mit gleichnamigem Titel thematisiert hat.
Diesem Sinnzusammenhang ordnet sich auch die im rechten Gemäldeteil befindliche weibliche Figur ein, welche durch ihr Orgelspiel mit 'heiligem Ton' die spirituelle Handlung der Künstler-Weihe begleitet. Die musizierende Frauengestalt erinnert motivisch ein wenig an den gleichermaßen die Orgel spielenden Engel des Genter Altares von van Eyck, ein Kunstwerk, das Lechter

nicht hoch genug bewerten konnte. Außerdem fand dieses Motiv schon früher in Lechters Buchgraphik künstlerischen Ausdruck,
.23 so im Titelblatt für Georges 'Jahr der Seele' und in der
.24 'Händel-Biographie', beide von 1897. Immer jedoch ist der Orgel spielende Engel, die Orgel spielende Figur in Lechters Werken Garant einer von Vergeistigung getragenen Stimmung.

Ein letztes deutendes Wort sei noch der Szenerie des Gemäldes gewidmet. Wie wir schon zu Anfang unserer Betrachtungen erwähnten, vollzieht sich der Akt der Weihe auf einem Hochplateau im Gebirge, ein Motiv, welches uns sogleich die Assoziation zur Gralssage eingibt, die, in Erinnerung ihres Inhaltes, auch die sakrale Ausstrahlung dieses Werkes zu vertiefen vermag.
In der Visualisierung des Sees dagegen greift Lechter vermutlich auf altägyptische Symbolik zurück. Am Morgen des Weltschöpfungstages nämlich war die Sonne aus den Fluten des Urwassers hervorgegangen. Jeder Tempel des alten Ägypten besaß deshalb einen heiligen See, dessen schlummernde Wasser weiterhin die Kräfte in sich bargen, aus denen an jedem Morgen die Schöpfung wiedererstehen sollte.[228]
Im übertragenen Sinne heißt dies hier, daß die Sonne das Licht und damit das Göttliche repräsentiert, welches im Wasser, als des Lichtes Wesenheit, seine Versinnlichung gefunden hat, so daß auch das Motiv des Sees emblematisch die dem Bilde innewohnende Sakralität intensivieren kann.
Gleichsam den heiligen Ort einfriedend stehen die Rosenbeete schließlich als bildliche Metapher für den 'heiligen Hag' oder den Paradiesgarten - ein Bildtypus, der sich seit dem 14. Jahrhundert in der sakralen Kunst entwickelt hat - womit wir mit der Deutung der zur komplexen Sinndichte dieses Werkes beitragenden Symbolträger am Ende angelangt wären.

'Lumen de lumine', 1910

Melchior Lechters monumentales für das Landesmuseum Münster er-
.25 schaffene Glasgemälde-Triptychon 'Lumen de lumine', das er im

Jahre 1910 fertigstellte, führt die Idee der Künstler-Weihe zu sinnen- und symbolhafter Vollendung.
Im Mittelbild, das durch einen ornamental gestalteten Spitzbogen eingefaßt wird, fällt der Blick des Betrachters auf eine hohe, in gotisierenden Formen ausgeführte Kathedrale. Ihre Engelfiguren tragenden Filialen ragen bis in die Wolken, welche sich um die noch eben sichtbar werdende Sonnenscheibe mit der Aufschrift 'Lumen de lumine' reihen.
Vor einer in die Mitte des mächtigen Kathedralsockels eingelassenen überwölbten Nische erhebt sich in mehreren, auf kleinen Säulen ruhenden Terrassen ein Brunnen, bezeichnet als 'in fonte sacro', dessen Wasser sich drei- und siebenstrahlig in das Brunnenbecken ergießt. Auf dem oberen Brunnenpodest stehen die Statuen von drei sich mit den Händen die Augen bedeckenden Engeln.
Um den Brunnen gruppieren sich die Vertreter der verschiedenen Künste, alle prunkvoll gekleidet, mit Stirnreifen, Lorbeer- oder Blumenkränzen geschmückt, jeder sein typisches Attribut mit sich führend.
Zwei Blütenbäumchen mit mandelförmiger Krone zwischen je zwei brennenden Kerzen zur rechten und linken Seite sowie drei weitere Kerzen in der Mitte sind auf dem oberen Abschluß des Sokkels postiert, welchen fernerhin ein Fries aus geometrischen Mustern ziert.
Hinter der Kathedrale steigt ein mit Blüten übersäter Hügel an.
Mehrere Inschriften verteilen sich über die Bildfläche. So erscheinen in den beiden oberen Ecken der Darstellung, eingeflochten in das Ornament des Spitzbogens die Worte: 'Blumengeschmückter Abgrund der Schönheit, darin sich Seraphe spiegeln, heiliger Quell, gib uns das innere Gesicht. Kostbares Gefäß, darin Anfang und Ende eins wurden, heiliger Quell, gib uns die innere Flamme!'
Auf die Sockelfläche der Kathedrale rechts und links des Brunnens setzte Lechter den Spruch: 'Aeolsharfe des Grenzenlosen, darin der Atem des Alls seine unaufhörlichen Seufzer singt, heiliger Quell, gib uns die innere Kraft', und entlang des Nischenbogens letztlich kann man lesen: 'Ursprung aller Bilder!'

In den beiden, ebenfalls durch flache Spitzbögen eingerahmten Seitenfenstern werden auf Wolken schwebende weibliche Figuren abgebildet, von denen die linken prächtige Gewänder, Kronen sowie Nimben tragen und Weihrauchgefäße schwingen, wohingegen die rechten nackt mit Blumenkränzen im Haar und in den Armen auftreten. Die Inschriften charakterisieren sie als der 'ars coelestina' und 'ars humana' zugehörig.
Je eine Kerze und eine kreisrunde Blütenkrone vervollständigen das Anschauungsangebot dieser Darstellungen.
Ein Sternenhimmel, von wellenförmigen Strahlen durchzogen, bildet die Hintergrundfolie des Glasgemälde-Triptychons.

Die Konstruktion des Werkes wird vom Kontrast statischer und dynamischer Bildwerte beherrscht, die derart Spannung im Bilde erzeugen können. Der ersten Kategorie sind die Architektur, die Bäume und Kerzen zuzurechnen, während die Figuren sowohl des Mittel- als auch der Seitenfenster der zweiten Kategorie angehören. Dieser Bildordnung kommt abermals eine die Bildaussage mit tragende Funktion zu, welche wir im weiteren Verlauf unserer Betrachtungen noch darlegen werden.

Die Verdeutlichung des Sinnbildcharakters seines Werkes erreicht Lechter durch eine einfache Bilderfindung. Indem er nämlich alle drei Glasfenster jeweils durch eine Spitzbogenarchitektur einrahmt, isoliert er sie vom Betrachter, der mithin die Darstellungen wie durch Torbögen wahrnimmt. In metaphorischer Übersetzung bedeutet dies, daß der Raum des Bildes von dem des Beschauers geschieden und somit in einer anderen Sinnebene zu rezipieren ist, welche nicht der Realität, sondern der Idealität angehört. So verkörpern demgemäß auch die Figuren des Bildes Idealgestalten und sind Träger einer ihnen von Lechter zugedachten Idee. Diese ihre Aufgabe manifestiert sich ebenso in ihrer formalen Konfiguration, denn alle Figuren erscheinen vollkommen körperlos und ornamental stilisiert. Zudem fehlt fast jegliche individuelle Kennzeichnung vor allem der Gestalten in den Seitenfenstern, deren Physiognomien sich überaus ähneln, so daß eine an der Wirklichkeit gemessene Identifikation der

Figuren unmöglich wird.
Das dargebotene ikonographische Programm dieses Werkes schließt eine Vielfalt von Symbolen in sich ein, deren Mehrzahl uns allerdings bereits bekannt ist.
Unterziehen wir zu Beginn unserer Bildexegese zunächst die um den Brunnen gruppierten Figuren einer genaueren Analyse. Wie uns Melchior Lechter überliefert hat, handelt es sich bei diesen um die Vertreter der verschiedenen Kunstgattungen, die anhand ihrer im Bilde angegebenen Attribute fast ohne Schwierigkeiten zu benennen sind.[229] Beginnend im rechten Teil des Mittelfensters erkennen wir zunächst die kniende Gestalt des Malers, der, vor sich eines seiner Werke mit dem Motiv einer Madonna (eine Anspielung auf den heiligen Lukas), in seiner Hand Pinsel und Palette hält. Hinter ihm steht der Musiker mit einer Handorgel im Arm, während der Bildhauer zu seiner Seite durch eine Statuette charakterisiert wird. Ganz rechts, nur noch im Anschnitt erkennbar, erscheint eine Figur ohne Attribut, die wir jedoch dank eines von Lechter überlieferten Hinweises als 'Chela' identifizieren können, im esoterischen Sprachgebrauch die Bezeichnung für 'lernender Diener'.[229a] Vor dem Brunnen kniet, das Haupt bis zum Boden geneigt, der Baumeister, ablesbar an den ihm zugehörigen Attributen von Zirkel und Lineal.

Von den drei Figuren zur linken Seite des Brunnens mag die vordere, sich auf eine Harfe stützende als Sänger gedeutet werden, die mittlere, deren Gewand eine goldene Monstranz ziert, als Goldschmied und schließlich die dritte angesichts der Feder, die sie in der Hand hält, als Dichter.
Diese als durchaus einleuchtend und stichhaltig zu bewertende Interpretation wird jedoch insofern fragwürdig, als Lechter uns eine andere Identifizierung der Figuren tradiert hat. So fehlt in seiner Deutung die Gestalt des Sängers, stattdessen führt er diejenige des Mystikers an, ohne diese allerdings näher zu kennzeichnen. In keinem Fall jedoch ist die Figur des Sängers identisch mit der eines Mystikers, schon eher ließe sich die Figur des Dichters mit jenem gleichsetzen, doch verbliebe dann der ebenfalls von Lechter benannte Vertreter der Dichtkunst ohne stringente Visualisierung. Auch

kann ein Mystiker nicht unbedingt als Exponent einer Kunstgattung aufgefaßt werden, so daß wir schließlich zu dem Entschluß gelangen, ungeachtet der Auslegung Lechters, die erste Interpretation als die wahrscheinlichere anzusehen.
Als 'ergriffen, versunken, inspiriert, begeistert'[230] schildert Lechter die Gemütsverfassung der um den Brunnen versammelten Künstler, welche de facto in ihrer formalen figurativen Ausprägung ablesbar wird. So erscheint uns beispielsweise der Sänger 'versunken', der Goldschmied 'begeistert', der Baumeister 'ergriffen' und der Maler 'inspiriert'. Die schon zu Anfang erwähnte Dynamisierung der Figuren erwirbt von daher ihren Bildsinn.
Jeder Künstler hält eine Schale in seiner Hand, in der er das Wasser des Brunnens aufzufangen sucht. Dieser fungiert wiederum als Quell der Inspiration. Sein drei- und siebenstrahlig entströmendes Wasser offenbart die bereits bekannte Zahlensymbolik. Die Drei steht abermals für die Trinität, während die Sieben den Heiligen Geist sinnbildlich repräsentiert. Beide verweisen damit auf die göttliche Abkunft allen künstlerischen Schaffens, was sich gleichermaßen in der Brunneninschrift 'in fonte sacro' kundgibt.
Gewissermaßen als zahlensymbolisches Echo zum drei- und siebenstrahligen Wasser des Brunnens figurieren die auf dem Kathedralsockel postierten Kerzen, welche im Bildzentrum als Dreiergruppe, insgesamt siebenfach abgebildet werden und dieserart den gleichen Symbolgehalt übermitteln.
Die als Engel gestalteten Brunnenfiguren bezeugen zunächst das spirituelle Wesen der Kunst, weiterhin in der Geste der mit den Händen verschlossenen Augen die innere Schau, die ja ebenso der Quell den Künstlern verheißt. Überdies deutet auch die hinter dem Brunnen erscheinende Nischeninschrift 'Ursprung aller Bilder' gleiches an, so daß als Resultat all' dieser Bilderfindungen eine nachdrückliche Sinnverdichtung der künstlerischen Aussage erreicht werden kann.
Auch die über den Häuptern der Künstler aufleuchtenden Flämmchen, denen gleich, die bereits im 'Triptychon für das Sanktuarium einer Dame' verbildlicht wurden, symbolisieren hier, als

erneute motivische Übernahme des Bibelberichtes von der Pfingstausgießung des Heiligen Geistes, die durch das Göttliche eingegebene Inspiration und kennzeichnen obendrein die Künstler als Auserwählte, als dieser Inspiration für würdig Erachtete.

Die in Form einer Mandorla gestalteten Blütenbäume zu Seiten der Kathedrale bedeuten ebenso Symbolisches. Interpretiert man sie nämlich als 'Aurisches Ei', ein der esoterischen Philosophie entnommener Terminus, so metaphorisieren sie in diesem Bilde die Ausstrahlung des göttlichen Lichtes (eine Deutung, die Lechter in anderem Bildzusammenhang bereits vorgetragen hat)[231] und gliedern sich damit logisch dem symbolischen Kontext des Glasgemäldes ein.
Die andere Quelle des göttlichen Lichtes im Bilde ist die Sonne, Sinnbild des Göttlichen überhaupt, deren Aufschrift 'Lumen de lumine', 'Licht vom Licht', einen Satz aus dem Credo der lateinischen Messe zitiert, was dementsprechend ihre sakralisierende Bildfunktion unterstreicht.
Der entlang des Kathedralsockels verlaufende Fries zeigt die alternierende Ornamentfolge von Punkten und Dreiecken, wobei die mit der Spitze nach oben weisenden Dreiecke, als okkulte Embleme, den Geist, das göttliche Feuer sinnbildlich umschreiben[232] und so nichts anderes bezeichnen als das Göttliche selbst, dessen verborgene Präsenz im Bilde dem Betrachter auf diese Weise unterschwellig kundgegeben wird.
Feuer wiederum umschreibt in der okkultistischen Symbolik die Initiation,[233] welche analog zu diesem Werk die Künstler durch die ihnen verliehene Inspiration erfahren. Die gleiche Idee manifestiert sich in den Bildelementen der Kerzen, die ja bekanntlich die Nähe Gottes signalisieren und überdies immer dort brennen, wo sich, so Lechters Erläuterung, 'ein Mysterium vollzieht',[234] das demnach hier im Empfangen der Inspiration seinen Ausdruck findet.
Auch der mit Sternen übersäte Nachthimmel symbolisiert das Göttliche, zumal ihn noch die Strahlen der Sonne, des Sinnbildes Gottes, durchziehen und figuriert zudem als symbolisches Medium der Inspiration, in der Weise nämlich, in der wir es schon in der Besprechung von 'Inspiration' und 'Vision' ausgeführt haben.

In den Seitenfenstern erscheinen die Repräsentanten der himmlischen und der weltlichen Kunst, gleichsam wie vom Himmel herabschwebend. Ihre Bildfunktion wird vermutlich abermals im Sinne von Überbringern der Inspiration zu deuten sein. Den Eindruck des Schwebens macht Lechter durch kompositorische und formale Stilmittel, durch den diagonalen Bildaufbau, dem ein Bewegungsmoment grundsätzlich implizit ist und durch die in Unteransicht dargestellten Figuren evident, die so als 'von oben kommend' glaubhaft werden. Eine flächige Gestaltung betont ihre Immaterialität, verdeutlicht weiterhin auch ihr Schweben und erwirkt dadurch den transzendenten Ausdruck der Figuren.
In der figurativen Gestaltung spart Lechter nicht an Ornamentalisierung und Stilisierung, um derart die Figuren zu Sinnbildern, zu Trägern seiner Ideen umzuformen.
Die Frauen des linken Seitenfensters tragen prächtige Gewänder und Kronen auf ihren Häuptern. In der Preziosität der Kleidung spiegelt sich metaphorisch die Pracht des Göttlichen wider, und die Kronen sind Zeichen der Erhabenheit dieser Figuren. Auf eine nochmalige Erläuterung des Weihrauches kann an dieser Stelle wohl verzichtet werden.
Das rechte Seitenfenster zeigt die Vertreterinnen der weltlichen Kunst. Sie werden nackt, doch ausgestattet mit wertvollem Schmuck wiedergegeben. Ihre Nacktheit und die Kostbarkeit des Schmuckes sind Sinnbild der Schönheit, denn die Schönheit ist für Lechter Teil der Kunst. Die Rosengirlanden in ihren Armen symbolisieren das Gebet, in unserem Bildkontext die Bitte um Inspiration. Daneben bekunden sie jedoch auch durch ihren Wohlgeruch die Nähe des Allerheiligsten und sind somit dessen Sinnbild.
Lechters mystisch-poetisierende Bildinschriften schließlich artikulieren noch einmal den tiefen Wunsch eines jeden Künstlers nach Inspiration und sind zugleich eine Huldigung an die Kunst.
Das Glasgemälde 'Lumen de lumine', das uns aufs neue den Symbolreichtum Lechterscher Kunst präsentieren konnte, beschließt damit die Reihe der Weihebilder.

Hier in dieser Brahman, das ist
Gottesstadt, dem Leibe, ist ein Tempel,
eine kleine Lotusblume, das Herz:
inwendig darinnen ist ein kleiner Raum:
was in dem ist, das soll man erforschen,
das wahrlich soll man suchen zu erkennen.

(Upanishaden)

4.3 Kultbilder

'Die Kunst soll im letzten, tiefsten Sinne kultisch sein!'[235]
Dieses Postulat Melchior Lechters eröffnet uns den Deutungsweg für eine Anzahl seiner Werke, die sich aufgrund ähnlicher Thematik unter die Bezeichnung 'Kultbilder' subsumieren lassen, Kultbilder insofern, als diese Gemälde einen eindeutig religiösen Anspruch offenbaren und zweifelsfrei vom Künstler zum Zwecke der Meditation und Andacht konzipiert wurden.
Ihr Inhalt führt den Betrachter in transzendente Bereiche, die seiner sinnlichen und begrifflichen Erfassung weitestgehend verschlossen bleiben und von daher auch die größtmöglichen Schwierigkeiten einer Verbalisierung aufgeben. Die Kultbilder sind Visualisierungen innerer Vorgänge, Darstellungen metaphysischer Seinszustände und in Symbolen sprechende Visionen des Unfaßlichen, es sind Bilder der Vergeistigung.

Thronender Christus, 1896

Am Anfang unserer deutenden Betrachtungen steht ein Werk, das noch ganz christlich-ikonographischer Tradition verpflichtet
Abb.26 bleibt. 1896 vollendete Lechter eine Fensterrose, die als Auftragswerk für die St. Simeonskirche in Berlin bestimmt war. Das Thema dieses Glasgemäldes behandelt die visionär gefärbte neutestamentarische Offenbarung des Johannes.
Innerhalb der Kreiskomposition erscheint im mittleren großen Rundbild unter einer gotischen Architektur der thronende Christus flankiert von zwei Weihrauchfässer schwingenden Engeln. In den

zehn kleineren, das mittlere umgebenden Rundbildern werden die vier Evangelistensymbole, zwei siebenarmige Leuchter, der Quell der vier Lebensströme und Teile von Architektur wiedergegeben. Ein Sternenhimmel, den die Strahlen der Christus-Gloriole durchziehen, foliiert die gesamte Darstellung.

Den Stoff der Apokalypse, dieses phantastischen Buches der Bibel bildlich zu konkretisieren, kann nur über symbolhafte Ausdrucksformen erfolgversprechend sein. Lechter bedient sich denn auch einer derartigen Stilsprache, die sich allerdings eng dem vorgegebenen Bibeltext anbindet. Daneben bringt er noch kompositorische und formale Stilmittel in Anwendung, um die Aussage des Bildes transparent werden zu lassen.
So verleiht bereits die symmetrische Bildordnung dem Werk einen Ausdruck feierlichen Ernstes, der dem Bildtext adäquat ist, wie weiterhin die flächige Gestaltung aller Bildelemente, welche gewissermaßen deren Entmaterialisierung zur Folge hat, ihm einen unsinnlichen, eher geistigen Charakter zueignet. Infolge der symmetrischen Strukturierung des Gemäldes akzentuiert sich das mittlere Rundbild zum Bedeutungsfeld und damit die Christusfigur zum vorrangigen Bedeutungsträger. Sie wird gänzlich plan, in symmetrischem Aufbau und in Frontalität abgebildet. Diese hieratische Konfiguration im Verbund mit dem Sitzmotiv der Figur und dem Rund des Bildes selbst läßt sie als 'majestas domini' erscheinen. Die Hände des Christus sind segnend erhoben, sein Haupt ziert eine Krone, welche ihn als den 'Fürsten dieser Welt'[236] ausweist, wohingegen sein Nimbus seine Göttlichkeit bezeugt.
Rechts und links über seinen Schultern erscheinen die Buchstaben A und O, die sich auf eine Textstelle der Apokalypse beziehen, welche lautet: 'Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, spricht Gott der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der Allmächtige.'[237] Die verzierte Gewandbordüre trägt die Worte: 'Ich bin der Anfang und das Ende' und zitiert damit gleiches.
Die Ornamente des Gewandes bekunden darüberhinaus noch Symbolisches und zwar insofern, als sie Kleeblättern ähnlich erscheinen und dergestalt auf die heilige Trinität verweisen, deren einer

Teil Christus ist. Den in Form gotischer Dreipässe gestalteten Spitzbogeneinfassungen oberhalb der Christusfigur ist die gleiche Bedeutung eigen.
'Wer überwindet soll mit weißen Kleidern angetan werden',[238] verheißt die Offenbarung, und in Christus, der ein weißes Gewand trägt, hat sie sich erfüllt. Seine Füße ruhen auf einem Kranz rosafarbener Wolken, eine Bilderfindung Lechters, die sich auf eine Mitteilung der Apokalypse berufen kann, in der prophezeit wird, daß der Herr dereinst 'mit den Wolken'[239] kommen werde. Außerdem metaphorisieren die Wolken die 'Ewigen Morgen', 'den ewigen Kreislauf der Welt',[240] und bringen uns in dieser Bedeutung Gedanken des Rigveda, des ältesten überlieferten Schrifttums Indiens nahe, heißt es doch darin: 'Es gibt so viele Morgenröten, die noch nicht geleuchtet haben!'[241] In diesem Satz manifestiert sich die alte indische Glaubenswahrheit der Reinkarnation, von der auch Lechter überzeugt war. Doch am Ende all' dieser Wiedergeburten des Menschen steht die Erlösung, die auch die Offenbarung verspricht, wenn diese sie auch 'Überwindung' nennt. Beiden Formulierungen ist letztlich jedoch der gleiche religiöse Sinngehalt zu eigen, so daß sich aus der Synthese verschiedener Glaubensvorstellungen, die sich im Bilde zum Symbol formen, eine einheitliche Bildaussage ergibt, die in ihrer Transzendenz den vergeistigten, sakralen Charakter des Werkes verdichten kann.
Die beiden durch Nimben sakralisierten Engel zu Seiten des Thrones stehen stellvertretend für die vielen, die, laut Apokalypse, den Thron des Herrn umringen.[242] Sie neigen ihr Haupt vor Christus als Zeichen ihrer Demut. Den Weihrauchgefäßen in ihren Händen entströmen Rauchschwaden, welche bekanntlich sinnbildhaft die Nähe des Göttlichen anzeigen.

'Rings um den Thron sind vier Wesen',[243] berichtet Johannes in seiner visionären Schau, ein Adler, ein Stier, ein Engel und ein Löwe, die die vier Evangelisten symbolisieren. Ihre sechs Flügel, von denen die Offenbarung weiter spricht, hat Lechter textnah visualisiert. Von den Flügeln gehen Feuerstrahlen aus, ein symbolisches Gleichnis des Heiligen Geistes, der den Evangelisten

innewohnt. Der ihren Häuptern hinterlegte Nimbus soll uns ihre Heiligkeit erkennen lassen, wie überdies die Aureole als Symbol ihrer Spiritualität und als Symbol des ihnen eigenen göttlichen Lichtes auftritt.

In den beiden oberen Rundbildern werden zwei siebenarmige Leuchter dargestellt, denn, 'da ich mich umwandte, sah ich sieben goldene Leuchter',[244] erfahren wir aus der Apokalypse, und an anderer Stelle wird uns mitgeteilt, daß sieben Lampen vor Gottes Thron brannten, die die sieben Geister Gottes symbolisierten.[245] Daneben könnte der siebenarmige Leuchter jedoch auch in esoterischer Deutung für die sieben Urkräfte des Göttlichen figurieren.[246] In jedem Falle offenbart sich auch hier die Sieben als zahlensymbolischer Bildwert und kann in allen der angeführten Sinngehalte zur Transzendierung des Werkes beitragen.
Noch einmal begegnen wir der magischen Sieben in den sieben Sternen, die die Giebelspitze des Thrones bekrönen und damit auf die apokalyptischen 'sieben Sterne der sieben Gemeinden'[247] sinnbildlich verweisen.

Der Mitte des reichen, in den drei unteren Rundbildern fußenden Thronbaues entströmen vier Quellen. Sie sind 'Wasser des Lebens' überschrieben, erinnern in ihrer Vierzahl an die vier Paradiesflüsse, die im Zusammenhang mit Christus- und Evangelistendarstellungen des öfteren wiedergegeben wurden, und sie illustrieren zudem die Offenbarung, in welcher geschrieben steht: 'Und er zeigte mir einen Strom mit dem Wasser des Lebens, schimmernd wie Kristall, der vom Throne Gottes und des Lammes hervorkam.'[248]

Das 'Wasser des Lebens' wie gleichermaßen die Strahlen der Christus-Gloriole durchfluten jedes der kleinen Rundbilder und mögen daher als Symbole der alles durchdringenden göttlichen Kraft und Herrlichkeit gedeutet werden.
Auch der Sternenhimmel als Hintergrund aller Rundbilder ist letztlich nur eine symbolische Umschreibung des Göttlichen.

Nach Darlegung und Erläuterung der symbolischen gegenständlichen Trägerschaften des Bildes verbleibt uns zum Schluß unserer Inter-

pretation lediglich noch eine nähere Betrachtung seiner Komposition. Aus dieser ließe sich nämlich abstrahierend die geometrische Form eines Kreises mit einem Punkt in der Mitte herauslesen, womit wir das schon bekannte mystische Emblem vor Augen hätten und dies in der Weise auslegen könnten, daß der Kreis als Sinnbild der göttlichen Einheit fungiert und der Punkt die manifestierte Idee des Göttlichen, durch Christus verkörpert, darstellt.

Des weiteren kommt den zehn kleinen Rundbildern ein zahlensymbolischer Sinngehalt zu, insofern, als die Zehn die Zahl der Vollkommenheit ist und somit hier als Metapher des 'vollkommenen' himmlischen Reiches aufgefaßt werden könnte.

Schon durch Lechters Wahl des visionär-metaphysischen Buches der Apokalypse zum Darstellungsinhalt seines Werkes wird die thematische Tendenz seiner Kultbilder offensichtlich, auch wenn das soeben besprochene Glasgemälde aufgrund seiner Einbindung in christlich-ikonographische Bildvorstellungen noch verhältnismäßig traditionell erscheint und somit leichter interpretiert und vom Betrachter intellektuell rezipiert werden kann.

Doch bereits das folgende Gemälde, das wiederum die Offenbarung des Johannes zum Thema hat, vermag den transzendenten, esoterisch-symbolischen Charakter Lechterscher Kultbilder deutlicher aufzuzeigen.

'Das Mysterium Christi', 1906/07

bb.27 Der 1906/07 datierte Pastellentwurf 'Das Mysterium Christi' wurde ursprünglich von Lechter als Wandgemälde konzipiert.
Im unteren Drittel des Bildes, welches von einem als Kathedralarchitektur gestalteten Rahmen eingefaßt wird, erscheint auf einem Altar, unter einem Giebelciborium, ein mit Stab und Fahne ausgestattetes Lamm. Dem Altarsockel entspringen vier Quellen, die sich in ein Wasserbecken ergießen, auf dessen mittlerer Umfassungsmauer sechs Fackeln postiert sind. Eine siebte Fackel hat ihren Platz auf dem Altar gefunden. Zu dessen beiden Seiten

verneigen sich zwei Weihrauchfässer schwingende Engel. Die Szenerie wird umschlossen von dicht nebeneinanderstehenden Blütenbäumen.
Über der Giebelspitze des Ciboriums schwebt auf Wolken ein Gefäß mit der Strahlen aussendenden Hostie. Hinter den Bäumen erhebt sich eine von Arkadenbögen durchbrochene und zinnenbekrönte Mauer, auf der vier in Rückenansicht dargestellte Engel stehen.
Den Thron des Herrn umgibt ein Ring von zahlreichen, zumeist musizierenden Engelfiguren, von denen sieben Kerzen emporhalten.
Der auf Wolken thronende Christus, flankiert von den vier Evangelistensymbolen, präsentiert ein geöffnetes Buch, in das die Buchstaben A und O eingeschrieben sind. Seine Gestalt umschließt eine mit Sternen und Edelsteinen besetzte Gloriole, sein Haupt hinterfängt ein gleichermaßen mit Edelsteinen geschmückter Nimbus. Über dem Haupt schwebt eine prächtige Krone, rechts und links von ihr sowie darüber werden insgesamt sieben Tauben und das Symbol des 'Allsehenden Auges' dargestellt. Die Spitze der Kathedralarchitektur zeigt in einer Wimperge eine stilisierte Rose.

Die Fülle der von Lechter in das Gemälde eingebrachten Symbole wird auf den ersten Blick evident. Zum Zwecke ihrer Auflösung gehen wir systematisch vor und analysieren in der Reihenfolge der Bildbeschreibung. So beginnen wir zunächst mit der Deutung der sinnbildhaften gegenständlichen Trägerschaften der unteren Bildhälfte.
In sakralen Darstellungen figuriert das Lamm traditionell als Symbol des Opfertodes Christi. Ikonographisch läßt sich dieses Motiv aus dem Johannesevangelium herleiten, darin der Sohn Gottes als 'agnus dei'[249] angekündigt wird, da er die Welt von ihren Sünden erlösen soll. Die dem Lamm attributiv mitgegebene Fahne ist eine tradierte Bilderfindung der sakralen Kunst, die auch Lechter in sein Gemälde aufnimmt. Zusätzlich stattet er das Lamm mit einem Hirtenstab aus und macht derart symbolisch auf Jesus als den 'guten Hirten' aufmerksam.

Das dem Altarsockel entströmende Wasser deutet wiederum auf die vier Paradiesströme hin - von christlichen Exegeten den vier Evangelisten gleichgesetzt, die die eine wahre Botschaft verkünden - und wird als konventionelles Bildelement zahlreicher Christus- und Evangelistendarstellungen ebenso von Lechter in seinem Gemälde zu sinnbildhaftem Vortrag gebracht. Überdies symbolisiert sich in ihnen das 'Wasser des Lebens', von dem auch die Bildinschrift spricht, wenn sie aus der Offenbarung zitiert: 'Ich will den Durstigen geben von dem Brunnen des lebendigen Wassers.'[250]
Mit der Verbildlichung von sieben Fackeln rings um und auf dem Altar vermag Lechter erneut den Bibeltext sinnenhaft umzusetzen, nach dessen Bericht sieben Feuerfackeln vor dem Thron des Herrn brennen, die die sieben Geister Gottes sinnbildlich vertreten.[251]
Daß Lechter die Fackeln nicht um den Thron, vielmehr um den Altar gruppiert, berührt vielleicht den theologischen, nicht jedoch den bildthematischen Zusammenhang, denn schließlich fungiert das Lamm auf dem Altar als Symbol des Gottessohnes.
Die Frontseite des Ciboriums ist reich geschmückt mit Edelsteinen, die sich zu Mustern von fünf Steinen ordnen. Die Fünf, in der Zahlensymbolik auch die Zahl des Kreuzes, entsprechend den fünf Hauptwunden Christi,[252] verweist demnach hier abermals auf den Opfertod des Herrn und kann sich somit dem Kontext des Gemäldes sinnfällig eingliedern. Darüberhinaus mögen die Edelsteine auch als Widerschein göttlicher Pracht und Herrlichkeit gedeutet werden.

Zwei Engel verneigen sich vor dem Altar zum Zeichen ihrer Demut. Sie schwingen Weihrauchgefäße, deren entströmender Rauch die sich offenbarende Gottheit versinnbildlicht. In der Apokalypse heißt es korrespondierend zu diesem Motiv: 'Ein anderer Engel kam und trat vor den Altar, eine goldene Rauchschale tragend, und viel Räucherwerk wurde ihm gegeben, daß er es darbringe unter dem Gebet aller Heiligen auf dem goldenen Altar vor dem Throne. Und der Rauch des Räucherwerkes stieg unter den Gebeten der Heiligen aus der Hand des Engels empor zu Gott.'[253] Gleiches kommt noch einmal in der lateinisch abgefaßten Bildinschrift 'Stetit angelus iuxta

aram templi habens thuribulum aureum in manu sua et data sunt ei incensa multa et adscendit fumus aromatum in conspectum dei' zum Ausdruck, wenn auch Lechter modifizierend, einzig jedoch aus kompositorischen Erwägungen heraus, statt des einen Engels derer zwei visualisiert. Dicht beieinander stehende Bäume umschließen und isolieren den Schauplatz des Geschehens, welcher sich auf diese Weise zum 'heiligen Gehege' verwandelt.

Der auf Wolken schwebenden Monstranz mit der Hostie ist folgender Sinngehalt einbeschlossen: Zunächst suggerieren die Wolken, analog biblischen Quellen, die Nähe Gottes. Des weiteren ist der 'Kelch das Symbol des Leidens Christi und außerdem der Becher, daraus der Gläubige ewiges Heil trinkt.'[254] Die Hostie symbolisiert das Opfer Christi, ihr Strahlenkranz ist Ausdruck des ihr innewohnenden göttlichen Lichtes, und fernerhin figuriert sie als 'Kreis der göttlichen Einheit, aus der alles hervorgeht, in die alles zurückkehrt.'[255]
Kompositorisch vermittelt die Monstranz mit der Hostie zwischen zwei Sinnebenen, einer unteren, eher irdischen und einer oberen, himmlischen, welche der Bildaufbau sowie die extreme Hell-Dunkel Verteilung in der Lichtgebung exakt reflektieren, so daß Monstranz und Hostie aufgrund ihrer offensichtlichen Aufwärtsbewegung, bildsyntaktisch verdichtet durch die nach oben weisende Giebelspitze und den in Unteransicht wiedergegebenen Kelch, gleichsam eine transzendierende Bildfunktion zukommt.
Bemerkenswert ist fernerhin, daß das Lamm, die Monstranz, die Hostie, der thronende Christus, die Taube und das 'Allsehende Auge' sämtlich genau die Mittelachse des Bildes besetzen und folglich dadurch nicht allein kompositorisch, sondern auch inhaltlich miteinander verbunden sind, da nämlich ihre von unten nach oben abzulesende Aufreihung religiöse, d.h. hier thematische Sachverhalte widerspiegelt und zwar in der Weise, daß durch Christi Opfer (symbolisiert im Lamm), das sich zu Gott erhebt (symbolisiert in der Hostie), die daraus resultierende Erlösung der Menschheit (symbolisiert im thronenden Christus) und die Verheißung ihrer zukünftigen Göttlichkeit und Vergeistigung (symbolisiert in der Taube und im 'Allsehenden Auge') sinnbildlich angezeigt wird.

Prinzipiell ist in diesem Gemälde eine Bewegungstendenz nach oben zu verzeichnen, die sich im schon erwähnten Giebelciborium, in den hochragenden Figuren, ihren Blickrichtungen, den emporgehaltenen Kerzen wie letztlich auch in der Umrahmung verifiziert. Nur eine derartige Komposition konnte nach Maßgabe des Bibeltextes dessen Visualisierung angemessen sein.
Die Zweiteilung des Gemäldes in einen - sagen wir - materiellen und einen geistigen Bereich wird durch zusätzliche in Anwendung gebrachte Stilmittel augenscheinlich. So präsentiert sich die untere Bildhälfte vollplastischer und räumlicher gestaltet als die obere und illusioniert dadurch mehr Realität, während die obere Bildhälfte eine völlig flächige Konfiguration aller Bildelemente aufweist und Räumlichkeit - in Anlehnung an mittelalterliche Kompositionsweisen - nur in der Übereinanderstaffelung der Figuren vorstellbar wird.
Als formale Grenzlinie der beiden Bereiche fungiert die Mauer, auf der die Rückenfiguren von vier Engeln abgebildet werden. In ihnen könnte die Vision des Johannes, der vier Engel 'an den vier Ecken der Erde' wahrnahm, die die 'vier Winde der Erde'[256] festhielten, ihre Versinnlichung gefunden haben.

Rings um den Thron des Herrn reiht sich der Chor der musizierenden Engel, die ihren Instrumenten den himmlischen Gesang, die Musik der Sphären entlocken. Die sieben Kerzen in den Händen einiger Engel stehen abermals evokativ für die sieben, vor Gottes Thron brennenden Fackeln ein, nur, daß sie diesmal in textgenauer Motivik wiedergegeben werden. Die formale Ausprägung der Engelfiguren läßt sie ätherisch, transparent erscheinen und betont derart ihre rein geistige Entität, wie ebenso ihre weißen Gewänder, in bildlicher Reaktion auf die Offenbarung, ihre erlangte Vergeistigung bekunden.
Umgeben von einer Aureole, dem Sinnbild des göttlichen Lichtes, das Haupt hinterlegt von einem Nimbus, dem Signum seiner Sakralität, wird der thronende Christus in der kanonischen Pose der 'majestas domini' abgebildet. Seine formale Gestaltung hält sich eng an den Text der Apokalypse, die uns überliefert hat: 'Und siehe, ein Thron stand im Himmel und auf dem Thron saß einer,

und der darauf saß, war wie Jaspis und Sardisstein anzusehen, und ein farbenreicher Strahlenbogen war rings um den Thron, anzusehen wie Smaragd.'[257] In den Händen hält die Christusfigur ein aufgeschlagenes Buch, darin die Buchstaben A und O zu lesen sind, die sich auf die apokalyptischen Worte 'Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende ...' beziehen, welche gleichermaßen eine der drei Bildinschriften zitiert.
Auf den Thronlehnen zu Seiten Christi, ebenso zu seinen Füßen, erscheinen die vier Evangelistensymbole, von denen uns der Apostel Johannes berichtet: 'Und in der Mitte vor dem Thron und rings um den Thron sind vier Wesen, voller Augen, vorne und hinten. Das erste Wesen ist gleich einem Löwen, das zweite gleich einem Stier, das dritte Wesen hat ein Gesicht wie das eines Menschen, und das vierte Wesen ist gleich einem fliegenden Adler. Und von den vier Wesen hat jedes sechs Flügel ...'[258]
Die Füße der Figur ruhen auf einem Sternenhimmel, der für das 'gestirnte Himmelsgewölbe als Symbolum des geoffenbarten Weltalls'[259] figuriert, gemäß Lechters, wenn auch in anderem Bildkontext vorgebrachter Interpretation. Es ist dies ein Emblem, welches Christus als den Herrn des gesamten Kosmos ausweist.

Über seinem Haupt schwebt eine Krone, die aufgrund ihrer formativen Eindeutigkeit nur als 'Keter', nach kabbalistischer Sinngebung als die erste Sephira, gleichbedeutend der ersten Emanation der Gottheit gedeutet werden kann, so daß dieses esoterische Symbol nachdrücklich und eindringlich die göttliche Wesenheit Christi bekundet.
Skeptikern gegenüber einer solch' außergewöhnlichen Interpretation sei versichert, daß Lechter sehr wohl mit dererlei Symbolik vertraut war, denn noch ein zweites Mal, in seinem 1916 entstandenen Glasgemälde 'Der Schweigende Wächter', hat er die schwebende Krone verbildlicht und sie in den Erläuterungen zu diesem Werk in der von uns vorgetragenen Weise gedeutet.[260]
Die sieben, das Haupt der Christusfigur umgebenden Tauben sind das Zeichen des Heiligen Geistes. In ihrer überlieferten, mit dem Kopf nach unten gerichteten Darstellungsweise, die ihren Flug aus der Ewigkeit des Geistes in die begrenzte Zeit metaphorisieren soll, treten sie sinnbildlich für die Erkenntnis

der Einheit von Mensch und Gott auf.[261]
Als in kompositorischer wie auch symbolischer Hinsicht höchstes Emblem erscheint zuoberst, eingefaßt von als Dreipaß gestaltetem gotischem Maßwerk, dem sinnbildlichen Zeichen für die Trinität, das 'Allsehende Auge'. Dieses von den Ägyptern übernommene Symbol, welches im Christentum dasjenige Gottvaters wurde, soll den Menschen an die Allgegenwart Gottes erinnern, heißt es doch in der Bibel: 'Die Augen des Herrn schauen an allen Orten beide, die Bösen und die Frommen.'[262]
Gleichsam als Sinnverdichtung dieses Emblems wird in der Spitze der Architektur eine stilisierte Rose dargestellt, die sich in der Deutung des Esoterikers Franz Hartmann, als Symbol geistiger Wiedergeburt nämlich, unserer Ansicht nach dem Kontext dieses Werkes am sinnfälligsten einzufügen vermag.[263]

Zum Abschluß unserer Interpretation sei noch ein analysierender Blick auf die Komposition des Gemäldes geworfen. Es zeigt, neben der bereits erwähnten symmetrischen und vertikal dominierten Bildordnung, eine aus konzentrischen Ringen gebildete Struktur. So kreisen, planimetrisch betrachtet, die Aureole, die Figuren und die Mauer um den thronenden Christus als Mittelpunkt, während den Altar mit dem Lamm als zweitem Mittelpunkt die Brunnenummauerungen, der Wiesenabschluß und die Begrenzungslinien der Baumkronen umgeben. In abstrahierender Betrachtung ließe sich aus dieser kompositorischen Gliederung abermals das bekannte Symbol herauslesen, welches den Kreis der göttlichen Einheit und die ihr implizite manifestierte Idee versinnbildlicht, die demnach hier durch den thronenden Christus wie ebenso durch sein Sinnbild, das Lamm, repräsentiert wird. Auf diese Weise kann auch das Bildgerüst die symbolische Bedeutungsdichte des Werkes weiter vertiefen.

'Sanctus, sanctus, sanctus', 1901

bb.28 'Sanctus, sanctus, sanctus' lautet der Titel des 1901 entstandenen Gemäldes Melchior Lechters, das uns in mystische Sinnbereiche

seiner Bildkunst vorstoßen läßt, die vom Betrachter kaum noch rational erfaßt werden können. Die sich zwangsläufig auf Vermutungen stützende Interpretation des Werkes muß folglich hypothetisch bleiben.
Die Darstellung zeigt zwei an den äußeren seitlichen Bildrändern postierte Engelfiguren, welche auf mit Goldfriesen dekorierten Marmorpodesten stehen und Weihrauchgefäße schwingen. Die sich über ihren Häuptern entfaltenden Flügel berühren einander in der Bildmitte. Auf der entlang des unteren Bildrandes verlaufenden Balustrade sind zwei dreiarmige Leuchter plaziert.

Durch Figuren und Flügel quasi gerahmt eröffnet sich dem Betrachter der Blick auf eine Landschaft, in deren Vordergrund Wald und Wiesen, in deren Hintergrund eine Gebirgskette abgebildet werden. Auf dem Gipfel des höchsten, genau in der Mitte sich erhebenden Berges lagert eine Wolke.

Einen Anhaltspunkt zur Deutung dieses Werkes könnte uns die überlieferte Beschreibung des viel später entstandenen und leider zerstörten Lechter-Gemäldes 'Shamballa' geben, aus der wir eine gewisse motivische Übereinstimmung mit diesem Bild herauszuhören glauben. Marguerite Hoffmann schildert uns das 1923 vollendete Werk folgendermaßen: 'Es stellte den Tempel der Weisheit dar, den mächtige Engel, Dhyan-Chohans, auf Felsen stehend, in der Einsamkeit hoher Berge umragen.[264]
Der Vergleich mit einem zweiten, überdies noch später entstandenen Gemälde des Künstlers als interpretatorische Basis für das erste erscheint uns durchaus legitim, denn oftmals hat Lechter gleiche oder ähnliche Bildthemata variierend wiederholt. Da sich zudem, unserer Meinung nach, für dieses nur schwer zugängliche Werk kein anderer Deutungsweg anbietet als dieser, wollen wir also in der aufgezeigten Richtung mit der Analyse beginnen.

Nach den Lehren der Adyar-Theosophie ist Shamballa der Name für den Aufenthaltsort der Meister und Adepten dieser Welt. Angeblich schon in den altindischen Puranas erwähnt, hielten westliche Okkultisten und Orientalisten Shamballa für einen wirklich existierenden geographischen Ort, den sie auf ihren Expeditionen

im Himalaya, vornehmlich in Tibet, zu finden hofften.
Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß Shamballa keinen realen Ort, sondern vielmehr einen Bewußtseinszustand bezeichnet, wie es etwa auch das Wort 'Nirwana' ausdrückt.[265] Diese Meinung vertritt zumindest die Arkanschule, eine Übungsschule für Meditationstechnik und Selbstentwicklung der spirituellen Fähigkeiten, die in Shamballa das Zentrum oder den Zustand göttlichen Bewußtseins sieht.[266]
Beide angesprochenen Vorstellungen scheinen sich in Lechters Gemälde verwoben zu haben, da nämlich das Motiv an das Himalayagebirge erinnert, andererseits jedoch eine bloße naturalistisch beschreibende Darstellung nach unseren bisherigen Erkenntnissen Lechters künstlerischen Intentionen entgegenliefe.
So bewirkt auch die Komposition des Gemäldes eher eine imaginäre Bildstimmung. Die symmetrische Ordnung verleiht ihm einen hieratischen, von Feierlichkeit getragenen Ausdruck und läßt es derart unsinnlicher, eben vergeistigter erscheinen.
Durch die spiegelbildliche Anordnung gleicher Motive, die die Mitte rahmen, erhält diese eine besondere Betonung und damit der hier lokalisierte hohe Berg eine vorrangige Bedeutung. Seine Spitze ist von Wolken verhüllt, eine Bilderfindung, die sich motivisch aus der Heiligen Schrift herleitet, welche im zweiten Buch Moses berichtet: 'Sodann verhüllte die Wolke den Berg, die Herrlichkeit des Herrn ließ sich auf den Berg Sinai nieder und die Wolke bedeckte ihn sechs Tage lang.'[267]
Wenn auch Lechter keine Illustration des Bibelzitates beabsichtigte, so wollte er doch dem Betrachter dessen Aussage suggerieren, also die Wolke als Symbol des Göttlichen aufgefaßt wissen.
Gleiches können der den Gefäßen der Engel entströmende Weihrauch, die dreiarmigen Leuchter sowie der Bildtitel in seiner dreimaligen Wiederholung, derart auf die heilige Trinität hinweisend, zum Ausdruck bringen und auf diese Weise dem Gemälde eine sakrale Ausstrahlung zueignen. Diese Sakralität spricht ebenso durch das Motiv des Gebirges, welches in seiner Ruhe und Erhabenheit gleichsam Ewigkeit, ja Göttlichkeit assoziieren läßt und als sinnbildliches Zeichen eines mächtigeren Seins auftritt.

Die beiden Engel figurieren als 'Dhyana-Chohans' im Bilde, ein der Sanskrit-Sprache entnommener Begriff, der mit 'Erzengel' oder 'Herren des Lichtes' übersetzt wird. Die Dhyana-Chohans verkörpern in der Esoterik die göttliche Intelligenz, denen die Oberaufsicht im Kosmos obliegt. Gemäß der Translation des Esoterikers Hobart von Purucker sind sie die 'Herren der Meditation', da 'dhyana' auch die Bedeutung von Meditation hat.[268] In jedem Fall visualisiert Lechter hier Wesen, deren Entität unserer gewöhnlichen Sinneserfassung, unserem Intellekt verschlossen bleiben, Wesen, die der Transzendenz angehören.

Die Dhyana-Chohans bekrönen eine Architektur aus Balustrade und Podesten, möglicherweise die Architektur eines Tempels, der jedoch allein in der Imagination des Betrachters seine Existenz erhält. Dieser könnte den Tempel der Adepten und Meister, den Sitz der Weisheit, irgendwo im Himalaya gelegen, darstellen. Daß Lechter einer derartigen Vorstellung anhing, wäre durchaus denkbar, denn auch H.P. Blavatsky, seine verehrte Lehrerin in der Theosophie, berichtete von Orden und Klöstern im Himalaya, deren reichhaltige Bibliotheken angeblich das gesamte Wissen der Menschheit gespeichert hätten.[269]

Wie dem auch sei, ob der Tempel als realer oder irrealer rezipiert werden soll, bleibt letztlich ohne Bedeutung, denn er fungiert im Bilde lediglich als ein Symbol, und zwar als Symbol der Sakralität und Spiritualität, als Symbol einer höheren Wesenheit.
Da das Tempelinnere augenscheinlich außerhalb der Bildfläche liegt, im Raume des Betrachters selbst anzunehmen ist, kann sich dieser als im Tempel situiert begreifen. Er befindet sich also an der Stätte der Adepten und Meister oder aber, abstrakt übersetzt, im Zustand göttlichen Bewußtseins, beide Auslegungen wären denkbar.
Hier wird eine gewisse suggestive Kraft des Bildes spürbar, das, indem es den Betrachter mit in das Bildgeschehen einbezieht, auf ihn einzuwirken versucht, derart, als wolle es ihn in andere Sinnbereiche überführen, ihn gleichsam transzendieren.

Wenn auch das Gemälde nicht bis zur Neige ausgedeutet werden kann, wenn auch seine Aussage letztlich fraglich bleiben muß, so wird doch die sakrale, vergeistigte Ausstrahlung des Werkes fühlbar und mithin sein Charakter offenkundig, der es in gewisser Weise als ein Adorations- und Meditationsbild ausweist.

'Heiliger Turm im Gebirg' mit den vier Quellen der Lebensströme, 1917

bb.29 Auch das in unserer Analyse nun folgende Lechter-Gemälde 'Heiliger Turm im Gebirg' mit den vier Quellen der Lebensströme' aus dem Jahre 1917 führt uns in transzendente bildkünstlerische Sphären, die außerhalb unserer Sinneserfassung liegen und daher nur schwer mit Worten zu beschreiben sind.
Umgeben von hohen, mit Schnee bedeckten Bergen erscheint in der Mitte der Darstellung ein Turm, dessen vier überwölbten Öffnungen vier Quellen entspringen. Auf seiner von Rosen überwucherten Zinne kniet eine nackte Frau in einer Lotosblüte. In den erhobenen Händen hält sie ein rauchendes Weihrauchgefäß, ihr Haupt schmückt ein Diadem, ihre Augen sind geschlossen. Eine Mandorla, gebildet aus dicht aneinandergereihten mit Nimben bekrönten Tauben, bzw. einem Kranz von Sternen umfängt die gesamte Figur. Zu beiden Seiten des Turmes werden zwei horizontal in der Luft schwebende Frauengestalten abgebildet. Sie sind vollkommen nackt, lediglich ihr langes, bis zu den Füßen wallendes Haar umfließt ihre Körper. In den Armen tragen sie Harfen, über ihren geschlossenen Augen leuchtet ein Stern.
Den Himmel durchzieht halbkreisförmig der Sternenstreifen einer Galaxie.

Die intellektuelle Rezeption des Gemäldes, soweit diese überhaupt möglich ist, stellt nicht geringe Anforderungen an den Betrachter. Der metaphysische Darstellungsinhalt wird nämlich erst dann transparent, wenn man die Geisteshaltung Lechters, die sich in seinen Gemälden ja ständig widerspiegelt, bei der Interpretation mit berücksichtigt. Insbesondere erinnere man sich dabei Lechters Be-

kenntnis zur Theosophie und zu altindischen Religionsvorstellungen, wie dem Brahmanismus, denen er mit Hilfe einer komplexen Symbolik auch in seinen Werken Ausdruck verlieh. So kann dieses Gemälde unter anderem Sinnbilder aufweisen, die der indisch--mystischen Symbolik entnommen oder entlehnt sind.

Nach diesen zum Verständnis des Werkes wichtigen Vorbemerkungen wollen wir zunächst mit der Analyse der bildimmanenten Symbolik beginnen und unterziehen als erstes das Bildelement 'Turm' einer genaueren Untersuchung.
Schon aufgrund der symmetrischen Bildordnung akzentuiert sich der Turm in der Mitte zum vorrangigen Bedeutungsträger. Auf seiner Zinne erscheint eine nackte Frau in einer Lotosblüte. Dem Lotos kommt in vielen Kulturen ein symbolischer Sinngehalt zu, und er gilt gemeinhin als okkulte, gar heilige Pflanze. So stellte der Lotos in altindischen Lehren emblematisch die Erde dar, die gleich einer Wasserblume auf dem Ozean schwimmt.[270] Auch fungiert er als Sinnbild der Schöpfung, da Brahma am Weltschöpfungstag einem, aus dem Schoß der Urwasser sich entfaltenden Lotos entstieg.[271] Letztere Bedeutung wird dem Kontext dieses Bildes am ehesten gerecht, wie wir jedoch an anderer Stelle noch näher explizieren werden.
Die Nacktheit der Frau ist ein Gleichnis ihrer Unschuld und Reinheit. Die sie umschließende Mandorla ließe sich wiederum als Ausstrahlung des ihr innewohnenden göttlichen Lichtes interpretieren, weiterhin als Zeichen ihrer Sakralität, oder aber als Aura, als die 'odische' Strahlungshülle des Menschen, die Teil seiner geistigen Entität ist und derart auch hier die geistige Wesenheit der Frau sinnbildlich beschreiben könnte.
Die Tauben des Mandorlakranzes symbolisieren abermals den Heiligen Geist, und die Sterne inmitten der Mandorla lassen Göttlichkeit assoziieren. Gleiches wird im Attribut des Weihrauchfasses, dem traditionellen Bildelement Lechterscher Kunst offenkundig, da sein entströmender Rauch, wie schon des öfteren ausgeführt, die sich offenbarende Gottheit versinnbildlicht.
Sieben grüne Edelsteine schmücken die Mandorla und weisen in dieser Anzahl zahlensymbolisch auf den Heiligen Geist hin.

Auch die Rosen, welche die Turmzinne bedecken, verkünden metaphorisch durch ihren Wohlgeruch die Präsenz des Göttlichen und figurieren zudem als Symbole geistiger Wiedergeburt.
In den vier, dem Turm entspringenden Quellen begegnen uns die Sinnbilder der Lebensströme, wie dies bereits der Bildtitel verrät.
In der formalen Konfiguration der beiden schwebenden Gestalten zu Seiten des Turmes erkennen wir die genaue Replik einer Figur, welche Lechter schon 1907 in seiner buchgraphischen Gestaltung
bb.30 zu Richard Wintzers 'Fünf ernste Gesänge' künstlerisch formulierte. Die Häupter dieser Frauen werden von Nimben umfangen, die wiederum als Signum ihrer Spiritualität fungieren, ihre geschlossenen Augen sind Ausdruck ihrer Kontemplation, der über ihrer Stirn erscheinende Stern - versteht man ihn als Zeichen des Göttlichen - könnte ihre innere Erleuchtung symbolisieren, und im Attribut der Harfen manifestiert sich sinnbildlich ihr vergeistigter Gesang.

Nach Auflösung und Erläuterung der bildimmanenten Symbolik wollen wir nun versuchen, die Ergebnisse dieser Analyse in einen sinnfälligen Deutungszusammenhang zu bringen, um die Aussage des Bildes zu erfassen. Dies ist jedoch äußerst schwierig und, wenn überhaupt, dann gewissermaßen nur in fiktiver Rücksprache mit Lechter selbst möglich, so daß wir auch auf andere künstlerische Manifestationen Lechters zurückgreifen müssen, um die Botschaft des Bildes zu erhellen.
Thematisch verwandt erscheint uns da Lechters überliefertes literarisches Werk 'Das Märchen vom Sinn', das, wenn auch erst später als dieses Gemälde entstanden, nachweislich Gedanken und Vorstellungen früherer Zeiten in sich vereint. Lechter nannte sein Märchen ein 'Mysterium' und schildert in ihm die Wanderungen der Seele. Besonders eine Passage dieses Textes erinnert uns motivisch an dieses Gemälde, die wir daher hier zitieren wollen und auf die Frauengestalt als Personifikation der Seele beziehen möchten:
'Einmal entführte der göttliche Magier sie im Geiste durch seinen Zaubergreif, der sein Wille war, mit ihren Seelensaiten auf einen steilen, unerklimmbaren Felsengrat, genannt: Der Sitz der Götter,

abgrundumtürmt von Gebirgen immer heiligerer Berge - über sich die Juwelen der Nacht, das harmonische Kreisen ewiger Sphären, unter sich die Welt, verhüllt von wallenden, wogenden Wolken. In dieser Feierstunde erlebte sie die erste Weihe: Wiedergeburt.'[272]

'Wiedergeburt', so glauben wir, ist das Stichwort, das uns den Weg zur Interpretation dieses Gemäldes weisen könnte, wobei Wiedergeburt hier jedoch nicht als materielle Wiederverkörperung verstanden werden darf, sondern vielmehr als das Eingehen in einen geistigen Seinszustand.

Im Bildelement 'Turm' sehen wir das Symbol der gleichsam aus den Niederungen der Zeitlichkeit in die Unendlichkeit des abstrakten Raumes emporragenden Materie. Hier, in Bereichen jenseits aller realen Erfahrungen, in metaphysischen Sphären, vollzieht sich das Mysterium der Wiedergeburt.

Die von Rosen umgebene, aus einer Lotosblüte erwachsende Frau könnte somit das reine, wiedererwachende, doch geistige Leben symbolisieren, welches Lechter durch die Rosen als Symbole geistiger Wiedergeburt, durch den Lotos als Sinnbild der Schöpfung bzw. der 'Geheimglyphe des abstrakten Raumes (Gott)',[273] durch die Nacktheit der Frau als Parabel ihrer Unschuld und durch die Mandorla gleichnishaft zum Ausdruck bringt. Die Mandorla, zunächst das Zeichen der Sakralität, beschreibt, als Aura gedeutet, die geistige Entität der Frau. Deren formale Einbindung in die Mandorla wird derart symbolisches Signum ihres vergeistigten Seinszustandes, welchen ebenso die Tauben, als die Sinnbilder des Heiligen Geistes, die Sterne, als Zeichen des Göttlichen, und das Weihrauchgefäß bekunden.

In den beiden schwebenden Gestalten zu Seiten des Turmes mögen die im unendlichen Kosmos (symbolisiert im Sternenhimmel) schwebenden, gleichsam in einem Zustand unbewußter spiritueller Existenz verhafteten Seelen der Wesen visualisiert worden sein, die noch auf ihre Wiedergeburt warten, wofür unter formalem Aspekt ihre gewissermaßen erstarrte Haltung, ihre geschlossenen Augen, ihre Nimben und der Stern über ihren Antlitzen sprächen, doch kann diese Deutung nur spekulativ sein.

Die Konstruktion des Gemäldes hingegen offenbart einen Symbol-

gehalt, der uns recht zwingend und sinnfällig erscheint. So läßt sich nämlich aus der Struktur des Turmes als einer Senkrechten, der beiden Frauengestalten als Waagerechten sowie der Mandorla die Form der ägyptischen Hieroglyphe 'Ankh' herauslesen, womit wir das Sinnbild des ewigen Lebens vor Augen hätten und dies dem Sinnzusammenhang dieses Gemäldes logisch einfügen können.[274]

Mit letzter Bestimmtheit läßt sich dieses Werk nicht ausdeuten, auch wäre es möglich, daß unsere vorgetragene Interpretation generell unzutreffend ist, oder aber nur in einigen Aspekten die Essenz der Bildaussage trifft, so daß wir diese Deutung lediglich als Ausgangspunkt bzw. als Anreiz für weitere Deutungsversuche verstanden wissen wollen. Mit einiger Gewißheit jedoch kann behauptet werden, daß der Darstellungsinhalt dieses Gemäldes ein metaphysischer ist und es sich somit den Kultbildern durchaus eingliedert.

'Dhyan-Chohan', 1920

Im Jahre 1920 vollendete Lechter das Tempera-Gemälde 'Dhyan-
bb.31 -Chohan', das sich schon aufgrund des Titels als Kultbild zu erkennen gibt und somit wiederum einen metaphysischen Bildinhalt erwarten läßt.
Auf einem Postament stehend erscheint der Dhyan-Chohan vor der Kulisse einer kahlen Gebirgslandschaft, von deren Höhen Wasserfälle in die Tiefe stürzen. Bekleidet mit einem gotisierenden Gewand, das am Halsausschnitt von einer runden Schnalle zusammengehalten wird, trägt die Figur unter ihrem rechten Arm ein 'Initiation' betiteltes und mit einem Emblem versehenes Buch. Mächtige Flügel umfangen das diademgeschmückte Haupt des Dhyan-Chohan, das überdies von einem Strahlennimbus hinterlegt ist, welchen ein Kranz aus Wolken und drei Sternenringe einfassen.

Das Motiv dieses Gemäldes begegnet uns bereits zum zweiten Mal innerhalb Lechters Oeuvre, denn auch ein früheres, 1917/18

Abb.32 datiertes Glasgemälde zeigt exakt die gleiche Figur, wenn sie auch dort statt in einer Gebirgslandschaft unter einer pflanzenhaft-gotisierenden Architektur wiedergegeben wird, und jenes Bild zudem Teil eines aus vier Werken bestehenden Zyklus' ist.

Wie so oft trägt auch in diesem Gemälde die Komposition wesentlich zur Konkretisierung der künstlerischen Aussage bei. Abermals wählt Lechter eine vertikal dominierte Bildordnung, wobei sich die Vertikalität im Format, in der Figur, den Falten ihres Gewandes, ihren Flügeln und in den steil aufragenden Felsen kundgibt, um auf diese Weise dem Bilde eine Atmosphäre von erhabenem Ernst zu verleihen, die somit stimmungsvolle Reflexion der Bildbotschaft ist.
Die Figur wird von Lechter besonders akzentuiert. Genau die Bildmitte besetzend - eine kompositorische Maßnahme, die bereits Betonung garantiert - wird sie durch die umstehenden Felsen innerbildlich ein zweites Mal gerahmt, wobei die Felsen durch ihre leichte Neigung nach innen als Echoformen der Flügel nachklingen, was ihre rahmende Funktion unterstreicht. Exponiert wird vor allem der Kopf des Dhyan-Chohan, zum einen durch den großflächigen, ihn umfangenden Nimbus, zum anderen dadurch, daß er sich vor der helleren Folie des Himmels kontrastvoll abheben kann.
Überdies erreicht die Unteransicht der Figur in formalem Verbund mit dem Postament ihre Monumentalisierung.
Sämtliche aufgezeigten Bildeigenschaften sind wiederum formale und kompositorische Maßnahmen zur Formulierung der Bildaussage, deren Sinnfälligkeit im weiteren Verlauf unserer Betrachtungen noch ersichtlich werden wird.
Die figurative Gestaltung kennzeichnet sich durch Flächigkeit, Frontalität und weitestgehende Symmetrie. Durch die unplastische Wiedergabe der Figur wird ihre Entmaterialisierung erreicht, die Frontalität gibt ihr einen hieratischen Charakter und die Symmetrie eine feierliche Ausstrahlung. Obendrein bewirkt die geschlossene Konturierung den meditativen Ausdruck des Dhyan-Chohan, den ebenso seine Bildposition artikulieren kann, welche nämlich ein Spannungsverhältnis von Figur und Bildfeld unterbindet und somit den ruhigen, meditativen Ausdruck vertieft, der durch die

asketisch wirkende Figürlichkeit des Dhyan-Chohan und seiner wie in Trance blickenden großen Augen noch weiter verdichtet wird. Alle genannten formalen Modalitäten lassen den Dhyan--Chohan wie vom unmittelbar realen Geschehen enthoben erscheinen und versetzen ihn gleichsam in eine Sphäre geistiger Existenz.
Die ihm somit anhaftende Spiritualität, welche ja auch der Name offenbart, der bekanntlich mit 'Erzengel', 'Herr des Lichtes' oder 'Herr der Meditation' übersetzt wird, zeigt sich ebenso in der sonstigen formalen Ausprägung des Dhyan-Chohan. So figuriert die Strahlenglorie für das ihm innewohnende göttliche Licht und ist Zeichen seiner Sakralität. Die drei kreisenden Sternenreihen sind als Sterne Symbol des Göttlichen und in ihrer Dreiheit Symbol der Trinität, der Wolkenkranz versinnbildlicht die ihm zuteil gewordene göttliche Offenbarung. Die Flügel, allein schon Merkmal der Vergeistigung, umfangen seinen Körper gleich einer Aura und könnten derart erneut das göttliche Licht sinnbildhaft bekunden wie auch die geistige Entität des Dhyan-Chohan metaphorisieren. Sein Haupt ziert ein Diadem, Signum seiner Auserwähltheit. Der Edelstein des Diadems liegt genau in der Mitte der Stirn auf und läßt so die okkultistische Vorstellung des 'dritten', des 'geistigen Auges' assoziieren. Der in Form eines Dreieckes geschliffene Stein verweist außerdem erneut auf die Trinität und symbolisiert überdies durch seine nach oben weisende Spitze den göttlichen Geist, so daß auch das Attribut Diadem durch seinen komplexen Symbolgehalt die spirituelle Wesenheit des Dhyan-Chohan nachdrücklich betonen kann.
Die Schnalle seines Gewandes ziert die Svastika, ein uraltes mystisches Symbol, das als 'rollendes Rad' das 'ewig kreisende Leben', 'die Reinkarnationen des Menschengeistes in der Zeitlichkeit' sinnbildlich interpretiert.[275] Der Dhyan-Chohan, als ein göttliches Wesen, als 'Aufseher des Kosmos', ist diesem Lebenszyklus nicht mehr unterworfen, denn er kennt seine Gesetzmäßigkeiten und seinen Sinn; er besitzt alles Wissen der Welt und bewahrt es in einem Buch, dessen Aufschrift den Inhalt verrät: Es ist das Buch der Initiation. Auf dem Deckel

erscheinen in einem Kreis zwei ineinander verschlungene Dreiecke und in deren Mitte wiederum ein Kreis mit einem einbeschriebenen Dreieck. Auch sie sind seit Jahrtausenden überlieferte Symbole der Menschheit. Ersteres symbolisiert die Vereinigung von Geist und Materie oder, wie Lechter erläutert: 'Das nach unten gekehrte Dreieck versinnbildlicht das Niederdringen des schöpferischen All-Geistes in die Matrix, das nach oben gekehrte: Das Aufstreben des in die Materie versenkten Gott-Geistes zum Vater-Geiste zurück.'[276]

Das zweite, dem ersten immanente Symbol verweist, laut Lechter, auf Hermes Trismegistos, den 'dreimal größten', eine mythische Verschmelzung des ägyptischen Gottes Thoth und des griechischen Gottes Hermes, der gesagt haben soll: 'Gott ist ein Kreis, dessen Umfang überall, dessen Mittelpunkt nirgends ist.'[277] Auf diese Weise veranschaulichen also die Embleme auch den Inhalt des Buches, in dem nämlich die göttlichen Offenbarungen aufgezeichnet sind. Wer sie kennt, ist ein wahrer Eingeweihter, ein Adept, gleich dem Dhyan-Chohan.

In diesem Bedeutungszusammenhang wird wohl auch die Landschaft des Gemäldes gesehen werden müssen. Nach Ansicht vieler Okkultisten, so auch der H.P. Blavatsky, leben die Adepten im Himalayagebirge, so daß Lechter vermutlich über diese dem Betrachter suggerierte gedankliche Verknüpfung die Identität der Figur als Adept noch nachhaltiger zum Ausdruck bringen wollte.
Der Dhyan-Chohan thront über dem Gebirge, metaphorisch gesprochen über der Welt, was wiederum seine Spiritualität deutlich werden läßt, ihn als 'Geistwesen' kennzeichnet. Sein Verhältnis zum Betrachter ist ein übergeordnetes, denn er erscheint ihm in Untersicht.
Vor allem diese formale Tatsache, wie selbstverständlich auch der metaphysische Bildinhalt, sind Indizien für das Verständnis des Werkes als Adorationsbild.

'Buddha', 1930

Zum Abschluß unserer Interpretationen der Kultbilder möchten wir

Abb.33, 34 noch das 1930 fertiggestellte Buddha-Gemälde Melchior Lechters vorstellen, das er nach eigener Aussage als Adorationsbild konzipierte und das bereits durch die Wahl des Sujets seinen religiösen Charakter offenbart.
Als Modell diente dem Künstler eine Buddha-Statue, die er schon im Jahre 1909 erworben hatte.
Die Komposition des Werkes erinnert an einen Altar. Auf der obersten von zwei Stufen und vor einem Strauch von Weidekätzchen wird die auf einem Postament stehende Statue abgebildet. Eingefaßt von einer Mandorla, welche symmetrisch angeordnete Wellenlinien durchziehen, erwächst der Buddha gleichsam aus einer Lotosblüte. Sein Haupt umfängt ein Nimbus, seine Augen sind geschlossen. Auf der Stirn der Figur erscheint eine kleine scheibenförmige Erhöhung.

Vor der Statue, eine Stufe tiefer, ist ein Blumentopf mit üppig blühenden Azaleen postiert. Auf diesem steht eine kleine, von drei Ringnimben umkreiste Elefantenfigur. Den Blumentopf umschließt ein kostbares Geschmeide.

In der buddhistischen Kunst unterscheidet man zwischen zwei Bildtypen des Buddha, dem sitzenden und dem hieratisch stehenden, letzterer begegnet uns demnach in diesem Gemälde.
Traditionell wird die Figur mit erhobenem rechten Arm wiedergegeben, eine Geste, die als 'Abhaya-mudra' 'Fürchtet euch nicht' bedeutet.[278] Die offene Hand des linken, herabhängenden Armes gilt als Gebärde der Barmherzigkeit und des Segens, welche Buddha auf seine Gläubigen niederströmen läßt.[279]
Die ihn umgebende Mandorla symbolisiert wiederum die Emanation des göttlichen Lichtes, das Buddha, dem 'Erleuchteten', wie die Übersetzung seines Namens lautet, innewohnt. Überdies kann sie abermals als seine Aura gedeutet werden, deren Wellenlinien demgemäß die für das Auge des Menschen unsichtbaren Strahlen der Aura darstellen. Die Mandorla figuriert somit sinnbildlich für die Spiritualität und Sakralität des Buddha, wobei letztere Eigenschaft auch noch der Nimbus zum Ausdruck bringt.
Die Buddha zuteil gewordene innere Erleuchtung, von der die religiöse Überlieferung spricht, wird in den geschlossenen Augen der Figur bildhaft. Als sogenanntes Urnazeichen muß die kleine Schei-

be auf der Stirn des Erleuchteten gedeutet werden, in buddhistischen Bildwerken sein übersinnliches Merkmal, das zu den '32 großen und 80 kleinen Schönheiten'[280] Buddhas zählt. In ihm manifestiert sich vermutlich wiederum die mystische Vorstellung des 'dritten Auges', so daß das Urnazeichen als Symbol der Vergeistigung Buddhas interpretiert werden könnte.
Buddha gilt in der indischen Religion als göttliche Inkarnation, als 'avatara', ein Begriff aus dem Sanskrit, der den Abstieg eines Gottes oder eines über die Notwendigkeit der Wiedergeburt fortgeschrittenen Wesens in den Körper eines einfachen Sterblichen beschreibt. Als Zeichen dieses 'avatara' erscheint in der indischen Ikonographie oftmals der Lotos, das Symbol der Schöpfung und der Erkenntnis ihrer Gesetzmäßigkeiten.[281] Auch der Buddha dieses Gemäldes erwächst aus einer Lotosblüte, ist demnach ein Buddha-avatara, was ebenso die von Lechter erwählte Bildinschrift 'Aum mani padme hum', 'Oh Juwel im Lotos', artikuliert, die sich somit der Darstellung als entsprechend erweist.

In dem unter der Blume plazierten Elefanten erkennen wir gleichermaßen ein der altindischen Vorstellungswelt entnommenes Sinnbild. In bildlichen Darstellungen wird der Gott Ganusha zuweilen mit einem Elefantenkopf wiedergegeben, worin Mythiker ein Symbol für die Einheit der kleinen sterblichen Welt des Menschen mit dem Universum der großen kosmischen Gesetzmäßigkeiten sehen,[282] eine Deutung, die durchaus Lechters geistiger Konzeption angemessen wäre.
Wahrscheinlicher ist jedoch, das Lechter mit diesem Bildmotiv auf die legendären Berichte über Buddhas Geburt anspielt. So erhält nämlich Buddha, als er sich noch im Himmel befindet, die Aufforderung der Götter, auf die Erde herabzusteigen, um Leiden, Alter und Tod zu besiegen, und Buddha geht in Gestalt eines weissen Elefanten in den Schoß seiner Mutter ein.[283]
Demgemäß fungiert der kleine, weiße Elefant in diesem Gemälde als Sinnbild des 'Erleuchteten', dessen Sakralität die drei ihn umgebenden Nimben zum Ausdruck bringen.
Der Symbolgehalt des auf den Altarstufen liegenden Geschmeides wird sofort evident. Man zähle nur seine Anhänger, um zu wissen, was dieses Bildelement offenbaren soll. In Form einer Hand ge-

staltet besitzt die Kette fünf Anhänger und wird damit zu einem zahlensymbolischen Bildwert. Neben anderen Bedeutungen soll die Fünf auch Schutz gegen jegliche Dämonie garantieren,[284] hier also die bösen Geister von dem 'Erleuchteten' fernhalten. Identifiziert man überdies die Edelsteine des Schmuckes als Türkise, so symbolisieren sie Mut und Hoffnung,[285] Eigenschaften, die sich von Buddha und damit vom Bilde auf den Betrachter übertragen sollen.
Der Adorationscharakter des Gemäldes, den uns bereits die an einen Altar erinnernde Komposition mit der gleichsam wie ein Opfer dargebrachten Blume verdeutlicht, wird somit abermals erkennbar.

Wenn auch das Hauptmotiv des Werkes, die Buddha-Statue, in ihrer formalen Konfiguration bereits vorgegeben war, also nicht des Künstlers eigene, vielmehr fremde, der altindischen Kunst entnommene symbolhafte Ausdrucksformen wiedergibt, offenbart sich doch in Lechters Wahl dieser Figur zum Darstellungsinhalt seines Gemäldes seine künstlerische Absicht, wiederum ein Kultobjekt zu schaffen, das der inneren Andacht und Meditation des Betrachters dient.

M.L.

Wie unsre glorreichen himmel - bruder im stolz!
So breitet dein glänzendes gelb und wie reifender lohn.
Es zittern in deinem lila und wehen grün
Gestaltlose stunden mit ihrem mühsamen rinnen
Und lange seufzer aus kerkern ohne erhebung.
Dein strahlendes blau umkleidet die wunschlosen götter.
In deinem veilchendunkel voll purpurner scheine
Ist unser tödliches sehnen - bruder im leid!

(Stefan George)

4.4 Zur Funktion der Farbe

Eine eingehende Untersuchung der malerischen Techniken Melchior Lechters kann an dieser Stelle nicht erfolgen, da, wie wir bereits im Vorwort erwähnten, ein großer Teil der Werke nicht im Original, sondern lediglich in Abbildungen auf uns gekommen ist, so daß einige kurze Bemerkungen, die sich vornehmlich auf Literaturhinweise stützen, zu diesem Thema genügen müssen.
Die frühesten überlieferten Gemälde des Künstlers der späten achtziger und vom Beginn der neunziger Jahre sind vorwiegend in Öl gemalt und charakterisieren sich oftmals durch eine dunkle Farbgebung sowie eine schwere, pastose Malweise. Lechter erkannte jedoch bald, daß diese Technik zur Realisierung seiner künstlerischen Intentionen kaum geeignet war und bediente sich daher in der Zukunft fast ausschließlich der Temperafarben, die sich für ihn als das idealste malerische Mittel, als das 'zarte Idiom'[286] zur Verbildlichung seiner inneren Gesichte erwiesen.

Häufig bereitete Lechter die Farben selbst zu, denn den industriell hergestellten Erzeugnissen stand er äußerst skeptisch gegenüber, insbesondere nach seinen schlechten Erfahrungen mit der Ausgestaltung des Pallenbergsaales. In Experimenten versuchte er zudem andersartige Malmittel und damit Farben von gesteigerter Leuchtkraft und Glut zu gewinnen, was ihm allerdings nicht immer gelang, man erinnere sich beispielsweise des ersten Buddha-Gemäldes. Doch zeigten sich die zeitgenössischen Kritiker von sei-

ner Malweise und Farbgebung begeistert. Lechter trug die Farben zuweilen so dick auf, daß sie wie Email erstrahlten und beinahe an ein Relief gemahnten. Gleichermaßen verwendete er große Mühe und Sorgfalt auf die Auswahl der Bildträger, auf ihre Grundierung und Glättung.
Bedeutendes leistete Lechter auf dem Gebiete der Glasmalerei, seinem eigentlichen künstlerischen Medium. Aufgrund seiner handwerklichen Vorbildung konnte er an die mittelalterliche Glasmalerkunst anknüpfen, wenn nicht sogar diese weiterführen. In der Erkenntnis, daß das Werk aus der natürlichen Beschaffenheit des Materials erwachsen müsse, gestaltete Lechter zunächst einmal die Glasgemälde wieder als reine Flächenornamente. Das größte Gewicht maß er jedoch der farbigen Leuchtkraft seiner Gläser bei. Durch Ätzung und Überfang vermochte der Künstler die verschiedensten Farbkombinationen und Farbschattierungen, die unterschiedlichsten Abstufungen und Steigerungen der Farben zu erzielen. Für die Herstellung eines jeden Glasgemäldes vom Entwurf über die Studien, den Karton, die Bleipause, die mehrfachen Ätzungen und wiederholten Brennvorgänge wurden etliche Monate benötigt. Lechters künstlerische Ansprüche machten ihn unerbittlich gegenüber sich selbst wie gegenüber den Handwerkern der Glasmalerwerkstätten. Rücksichtslos wurde vernichtet, was nicht seiner Vorstellung entsprach. Dieses streng durchgehaltene Prinzip ließ jedoch Werke entstehen, die zu seiner Zeit ohne Beispiel waren.
Lechters gesamtes künstlerisches Schaffen begleitete die Pastellmalerei. Das Pastell ermöglichte es ihm, seine Impressionen und Visionen in der kürzesten Zeit auf das Papier zu bringen. Vornehmlich seine Landschaftseindrücke hat der Künstler in Pastell verbildlicht, denn allein mit dieser Technik vermochte er das veränderliche Licht, die wechselnden Wolkenbildungen und Abendbeleuchtungen, den Zauber der sich rasch wandelnden Natur festzuhalten.[287]
Ebenso fixierte er oft die Entwürfe zu seinen Gemälden in Pastell, wie z.B. den Wandgemäldeentwurf für die Neustädter Kirche in Bielefeld.
Die Tempera-, Glas- und Pastellmalerei sind somit die vorrangigen malerischen Techniken, mit Hilfe derer sich Lechter künstlerisch artikulierte.

Eine Kunst, die vorwiegend in symbolischen Ausdrucksformen spricht, muß sich konsequenterweise eine Farbgebung zu eigen machen, die dieser Bildsprache adäquat ist. In Lechters Gemälden begegnet uns denn auch die Farbe nicht in erster Linie als naturalistische Gegenstandsbeschreibung, sondern als ein Symbolwert, der wesentlichen Anteil an der Formulierung der Bildaussage gewinnt.

Die Landschaften in Pastell lassen allerdings diese Symbolhaftigkeit der Farbe weniger erkennen, vielmehr fungiert sie hier vor allem als Stimmungsträger, als Mittel, um die atmosphärischen Gegebenheiten im Bilde auszudrücken. In den Pastellen südlicher Landschaften wird das Fluten des Lichtes, das Spiel seiner Reflexe auf Blumen und Blättern, das Flimmern der Luft, der Gegensatz von Licht und Schatten zum Darstellungsinhalt erhoben.

Abb.35, 36, 37, 38 Heitere, sonnige Motive erscheinen zumeist in satten, leuchtenden Farben, wie dies besonders schön die auf Capri und Ischia entstandenen, doch gleichermaßen auch einige der in Bad Orb gemalten Bilder zeigen.

Abb.39, 40 Eine trübe, wolkenverhangene Atmosphäre weiß Lechter hingegen durch eine blasse, von Blau- und Grautönen dominierte, monochrome Farbgebung zu suggerieren, so beispielsweise in den Gemälden 'Gargnano nach dem Gewitter' oder 'Sonntag-Morgen auf dem Meere'.

Lechters Farbauffassung in diesen Gemälden erweist sich somit zweifellos als eine impressionistische, denn die Präferenz der Lichtfarbe gegenüber der Lokalfarbe wird klar ersichtlich und auch die ganz in impressionistischer Manier mit unterbrochenem Duktus, mal punkt- und mal strichförmig auf das Papier gesetzten unvermischten Farben sprechen für diese Charakterisierung.

In der überwiegenden Zahl seiner Gemälde offenbart sich jedoch die Farbe als Symbolwert ersten Ranges. Sie wird zur Kultfarbe, die nur auf einen geistigen Inhalt bezogen ist, den sie sinnenhaft vertritt. Sie fungiert als Sinnbild eines selbst unsichtbaren Wesens, einer Idee oder eines Gefühls.

An dieser Stelle möchten wir darauf hinweisen, daß die nun folgende Farbenanalyse keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben will und kann, da eine nicht geringe Anzahl der Gemälde Melchior

Lechters lediglich von Schwarz-Weiß-Abbildungen her bekannt ist. In einigen Fällen war es jedoch möglich, auf der Lechter-Literatur entnommene Beschreibungen oder auf des Künstlers eigene Farbcharakterisierungen zurückzugreifen.
Schon bei oberflächlicher Betrachtung der Lechterschen Bilder wird die Dominanz dreier Farben klar ersichtlich: Blau, Rot und Gold. Auch in der Buchkunst verwendete Lechter diesen Farbendreiklang, der seinen Ursprung in der sakralen mittelalterlichen Kunst hat, die Blau, Rot und Gold bzw. Gelb aufgrund ihres Symbolgehaltes zu den bevorzugten Wertfarben machte. Blau, Rot und Gelb bilden die Farbtriade.
Daß Lechters Farbensymbolik weitgehend in Einklang mit derjenigen des Mittelalters steht, beweisen uns seine Erläuterungen zum Gemälde 'Panis Angelorum' und zum Glasgemälde 'Der Schweigende Wächter', die auch eine genaue Deutung der dort verwendeten Farben beinhalten.[288]

Als die Farbe des höchsten Symbolwertes gilt gemeinhin das Gold, welches das Göttliche, die Jenseitigkeit und die Immaterialität sinnbildlich zum Ausdruck bringt. Aus der mittelalterlichen Kunst kennen wir den Goldgrund, der die religiösen Darstellungen foliiert. Er löst das heilige Geschehen aus realistischen Zusammenhängen und steigert so den Eindruck der Transzendenz. Maßgebend für die Bedeutung des Goldes als der 'geistigsten Farbe' ist sicherlich die besondere Beziehung mittelalterlichen Denkens zum Licht, gleichermaßen einem Sinnbild des Göttlichen, von dem man annahm, daß es Materialien wie den Edelsteinen und vor allem dem Gold innewohne. Im Leuchten des Goldes, des höchsten irdischen Materialwertes, glaubte man das Göttliche wiederzufinden.[289]

Demgegenüber ist Rot die Farbe des Irdischen, die Farbe des Feuers und des Blutes, der Lebenskraft, Herrschaft und Gewalt, die aktivste und energievollste Farbe. In der christlichen Farbensymbolik bezeichnet Rot die Liebe, insbesondere die Gott-Liebe, die Passion und das Martyrium. Eine rote Kasel tragen die Priester zu Pfingsten, da an diesem Tag der Heilige Geist den Aposteln in feurigen Zungen erschien. Rot ist ebenso die Farbe der

Seraphime in sakralen Darstellungen. Zuweilen wird auch Jesus in einem roten Gewand abgebildet, als sinnbildliche Kennzeichnung seiner Inkarnation, denn Rot ist vor allem die Farbe der Welt, des materiellen Lebens.[290]

Blau hingegen ist die Farbe des Himmels und suggeriert unendliche Tiefe und Ferne. Blau wirkt kühl, weltabgewandt und irreal. Es ist so sehr nach innen gerichtet wie Rot nach außen. Blau ruht gleichsam in sich selbst. Kandinsky beispielsweise bezeichnet Blau als eine Vertiefungsfarbe. 'Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem ... Blau ist die typisch himmlische Farbe!'[291] So besitzt denn auch Blau neben Gold den höchsten geistigen Symbolwert. In der mittelalterlichen Sakralkunst erscheint das Blau als Symbol der himmlischen Schöpfung, als sinnbildlicher Hinweis auf das göttliche Wirken. Christus, die Heiligen sowie die Cherubime werden oftmals in einem blauen Gewand dargestellt, denn in ihnen offenbaren sich die göttlichen Werke.[292]

Der Dreifarbenkanon findet sich bevorzugt in jenen Werken Lechters, die wir als Weihe- und Kultbilder definieren konnten. Am evidenb.28 testen tritt er uns in dem Gemälde 'Sanctus, sanctus, sanctus' entgegen. Die ohnehin vorhandene sakrale Ausstrahlung dieses Bildes erfährt durch die Farbgebung eine zusätzliche Verdichtung. So entrückt der goldene Himmel die Darstellung in imaginäre Sinnbereiche, die dreiarmigen Leuchter, allein schon das Symbol der Trinität, werden durch die Goldfarbe weiter sakralisiert und auch für die Weihrauchgefäße als den Sinnbildern der sich offenbarenden Gottheit konnte nur diese Farbe angemessen sein. Die Flügel und Gewänder der Dhyana-Chohans schmücken goldene Muster, in denen sich ihr göttliches Wesen manifestiert und die goldenen Friese des Tempels bekunden die Heiligkeit des Ortes.
Blau und Rot sind die Gewandfarben der Engel. In der sakralen Kunst erscheint diese Farbkombination seit der Jahrtausendwende fast stereotyp für die Kennzeichnung der heiligen Personen, insbesondere für Maria, und sie soll auch hier die Sakralität der

Dhyana-Chohans zum Ausdruck bringen.
Die von Blautönen dominierte Landschaft schließlich betont das Irreale, das Übersinnliche des Motivs.

Abb.41 Auch das Gemälde 'Vision vom Traum der Ewigkeit', das sich ohne Schwierigkeit den Kultbildern zurechnen läßt, zeigt den Farbenkanon von Blau, Rot und Gold. Allein schon durch den intensiv leuchtenden Goldgrund, der mit goldenen Sternen bedeckt ist, wird die transzendente Inhaltlichkeit des Werkes deutlich. Vor einem in satter blauer Farbe erstrahlenden hügeligen Gebirge unter einem mächtigen blauen Blütenbaume mit roten Ästen sitzen in rote Gewänder gekleidete und rote Flügel tragende Engel, die wir gemäß christlicher Farbikonographie als Seraphime deuten könnten. Gleich einer Gloriole umfängt sie die Krone des Baumes, welche bereits aufgrund ihrer formalen Konfiguration sakralisierend wirkt, jedoch durch ihre blaue Farbe den Eindruck des Vergeistigten weiter vertiefen kann. Die blaue Hügelkette des Hintergrundes, die sich mit dem Goldgrund berührt, zieht den Blick des Betrachters nach innen, in die Unendlichkeit und damit hin zum Göttlichen.

Blau, Rot und Gold sind gleichermaßen die vorherrschenden Farben
Abb.42, im Gemälde 'Panis Angelorum' und im Glasgemälde 'Der Schweigende
43 Wächter', deren symbolische Bedeutung Lechter jedoch in den Erläuterungen zu diesen Werken selbst dargelegt hat, so daß wir auf eine eingehende Betrachtung der Farben an dieser Stelle verzichten können und lediglich auf den Textanhang verweisen.

Abb.27 Im Gemälde 'Das Mysterium Christi' erfüllt die Ockerfarbe die Funktion des Goldes. Christus wird von einer Gloriole umfangen, die in tiefem Goldgelb erstrahlt. Auch seine Krone und sein Nimbus wie ebenso die Nimben der Engel tragen diese Farbe, welche das dem Gottessohn sowie den Engeln innewohnende göttliche Licht bezeugen soll.
Über der Christusfigur verwandelt sich die Ockerfarbe langsam in ein leuchtendes Rot, das die Tauben und das 'Allsehende Auge' foliiert. Die rote Farbe symbolisiert hier die Liebe Gottes und das Feuer des Heiligen Geistes.

Christus ist in einen blauen Mantel gehüllt und dadurch als von himmlischem Ursprung charakterisiert. Das Blau ist zudem sinnbildlicher Ausdruck der 'erhabenen Reinheit Christi',[293] wie Lechter selbst interpretiert hat. Auch die Evangelistensymbole erscheinen in blauer Farbgebung, denn in Christus und den Evangelisten manifestiert sich der göttliche Wille.
Daneben bringt Lechter jedoch in diesem Gemälde noch andere Farben in Anwendung, die infolge ihres Symbolgehaltes die Bildaussage mit formulieren. So tragen die Engel weiße Gewänder, wie auch das Lamm und die Tauben von weißer Farbe sind.
Weiß ist gemäß christlicher Farbikonographie die Farbe des ungetrübten Lichtes, der Inbegriff göttlicher Herrlichkeit, die Farbe der Reinheit, Unschuld und Tugend. Im Unterschied zu Gold erscheint Weiß allerdings mehr als Farbe einer geoffenbarten göttlichen Herrlichkeit, figuriert eher als Symbol für das Teilhaben am Göttlichen als für das Göttliche selber, so daß vornehmlich Christus, die Engel, die Seligen und die Diener Gottes durch die weiße Farbe gekennzeichnet werden. Weiß beschreibt den Glanz der jenseitigen Welt als Vollendung der diesseitigen und ist für die Gestaltung einer transzendenten Ideenkunst besonders geeignet, da es zur Abstraktion, zur Verklärung, zur Durchsichtigkeit führt.[294]

Weiß können daher auch nur die Gewänder der Engel sein als Zeichen ihrer Vergeistigung, weiß ist auch das Lamm, das Sinnbild des Gottessohnes, der der Göttlichkeit teilhaftig ist,und weiß ist die Taube des Heiligen Geistes als Teil der göttlichen Herrlichkeit.

In grüner Farbe dagegen präsentiert sich die Frontseite des Ciboriums, grün schimmert auch das Wasser zu Füßen des Altares, und teilweise grün sind die Flügel der sich verneigenden Engel gefärbt.
Die Ikonographie des Mittelalters erkennt in Grün die Farbe der bewachsenen Erde, die Farbe der aufblühenden jugendlichen Natur. Grün bekundet die Hoffnung auf das Paradies, denn was für die Erde wachsendes und vergehendes Grün war, mußte für das Jenseits ewiges Grün sein. Die grüne Farbe wurde somit auch zum Symbol der Auferstehung und der Erlösung, zum Symbol der Unsterblichkeit.

Auch Lechter interpretiert Grün als 'das Hoffen auf Erlösung durch das Blut und den Leib Christi', als das 'Verlangen nach letzter Ruhe, nach Auflösung in Gott.'[295]
Die gleiche Bedeutung sah der mittelalterliche Mensch in den grünen Edelsteinen wie dem Smaragd und dem Jaspis, wobei er in ersterem die grüne Weide des Paradieses wiederzufinden glaubte, während der Jaspis als Sinnbild der 'unverwelklichen Ewigkeit' interpretiert wurde.[296]
Das Grün des Ciboriums kann demnach hier nur die Verheißung auf Auferstehung und Erlösung versinnbildlichen, denn das Ciborium überfängt das Lamm, das Symbol für den Opfertod Christi, durch welchen die Erlösung der Menschen und ihre Auferstehung am Jüngsten Tag gewährleistet wurden.
Weiterhin könnten wir auch die das Ciborium schmückenden Edelsteine als Jaspisse oder Smaragde deuten und damit als Sinnbilder der Hoffnung auf das Paradies, welche gleichermaßen das grün schimmernde Wasser der vier Paradiesströme symbolisch zum Ausdruck bringt.

Eine ähnliche Farbgebung, wenn auch in anderer Verteilung, kann
Abb.26 die Fensterrose Lechters mit dem Motiv des thronenden Christus' aufweisen. Als Hintergrundfarbe erscheint hier das Blau, die Farbe des Himmels und das Symbol der himmlischen Schöpfung. Den blauen Himmel durchziehen die goldenen Strahlen der Christusgloriole und symbolisieren derart das göttliche Licht, das von Christus ausgeht und alles durchdringt. Im Rot der Evangelistensymbole hingegen artikuliert sich sinnbildlich der den Evangelisten innewohnende Heilige Geist, und das dem Thron entströmende grüne Wasser, das Wasser des Lebens, bringt wiederum die Hoffnung auf Erlösung und damit die Hoffnung auf ein jenseitiges Leben zum Ausdruck.
Christus wird in einem weißen Gewand abgebildet zum Zeichen seiner Reinheit und Keuschheit wie ebenso als Symbol seiner Verklärung. Auch die Engel sind in weiße Gewänder gekleidet und bezeugen auf diese Weise ihr Teilhaben am Göttlichen.

Blau, Rot und Gold sind abermals in dem als Weihebild definier-

bb.25 ten Glasgemälde 'Lumen de lumine' die vorherrschenden Farben. Der Hintergrund ist auch dieses Mal von tiefblauer Farbe, welche den vergeistigten Charakter des Werkes zu verdichten vermag. Die ihn durchziehenden goldenen Strahlen sind erneut als Emanation des göttlichen Lichtes zu deuten. Golden leuchten auch die Umrahmungen der einzelnen Glasfenster und betonen dieserart die Transzendenz der Darstellung.
Die goldene Farbe der Engel auf dem Brunnenpodest, welche in ihrer Gestik die innere Schau verdeutlichen, ist symbolischer Hinweis auf den göttlichen Ursprung der Inspiration, die der Brunnen, als Quell der Inspiration, den Künstlern verheißt.

Die blau bemalten Säulen der oberen Brunnenterrasse könnten dementsprechend die aus der Inspiration erwachsenen Werke als göttliche Schöpfungen kennzeichnen, während sich in den grünen Säulen der unteren Terrasse die Hoffnung auf göttliche Inspiration symbolisch artikuliert, die gleichermaßen in der grünen Färbung der Kathedrale, als der Stätte des Gebetes, ihren Ausdruck findet.

Der Dreifarbenkanon dominiert ein weiteres Mal das Gemälde 'Die
Abb.20, Weihe am mystischen Quell'. Trotz der Zerstörung dieses Werkes
21 sind wir in der Lage, mit Hilfe überlieferter Beschreibungen seine Farbgebung größtenteils zu rekonstruieren.[297] So erstrahlt der Tempel in intensivstem Gold als symbolisches Signum der in ihm wohnenden Göttlichkeit. Auch die Hohe Priesterin trägt ein gold durchwirktes Gewand und ist mithin als göttliches Wesen gekennzeichnet, wie überdies die goldenen Kandelaber und goldenen Weihrauchgefäße die Präsenz des Göttlichen im Bilde stringent offenbaren.
Das Innere des Tempels leuchtet dagegen in tiefstem Blau und betont das Vergeistigte, das Übersinnliche der Künstler-Weihe, wohingegen der Purpurhimmel die Macht Gottes, auch seine Liebe und gleichermaßen den Heiligen Geist sinnbildlich beschreiben könnte.

Die Deutung des Purpurhimmels läßt noch eine weitere, zunächst ungewöhnlich klingende Version zu. Wie wir wissen, hat Lechter eingehend die Kabbala, die jüdische Geheimlehre, studiert.

Nach kabbalistischer Lehre nun besteht eine innere Beziehung zwischen der ersten Sephira und dem 'Feuerhimmel', so daß wir es wagen, den Purpurhimmel in diesem Gemälde als Entsprechung der ersten Sephira und damit der ersten Emanation der Gottheit aufzufassen, wodurch abermals die dem Bilde immanente heilige Stimmung bewiesen werden könnte.[298]

Noch einmal begegnet uns der Dreifarbenakkord, wenn auch in abgeschwächter Form, in dem Gemälde 'Die Rosenwunderhymne', verrät jedoch hier weniger einen christlich-symbolischen Sinn, sondern erhält vielmehr eine stimmungsverdichtende Funktion. Das Blau des Meeres und des Flügels evoziert ein Gefühl der Sehnsucht, einer Sehnsucht nach der Unendlichkeit, die zuweilen auch die Musik hervorzurufen vermag. In der Goldfarbe des Instrumentes hingegen wird das vergeistigte Spiel offenkundig, während das helle Rosa der Meeresschaumkronen das sachte Perlen der Töne anschaulich werden läßt und im Verbund mit dem rosa gefärbten Himmel dem Gemälde eine anmutige und zarte Ausstrahlung verleiht.

Abb.44

Fast gänzlich in abgestuften Grüntönen ist das Buddha-Gemälde gehalten. Grün mit Gold durchwirkt erscheint der Hintergrund, grüne Edelsteine schmücken das Geschmeide und von grüner Farbe ist der Lotos und die Aura der Statue. Das Grün ist hier Ausdruck religiöser Demut und Symbol der Hoffnung auf Erlösung, welche die buddhistische Lehre als Eingehen in das 'Nirwana' begreift.

Abb.33

Der Buddha selber prangt demgegenüber in goldenem Glanz, was seine Göttlichkeit beweisen soll, wie gleichermaßen das goldene Muster des Hintergrundes die göttliche Ausstrahlung des 'Erleuchteten' sinnbildlich anzeigen könnte.
Die hinter der Figur vorragenden weißen Weidekätzchen symbolisieren die Reinheit und Tugend des Buddha, die auch der kleine, weiße Elefant, als sein Sinnbild, farblich zu metaphorisieren vermag.

Eher als seelischer denn als religiös-ikonographischer Ausdrucksträger fungiert die Farbe in einigen Stimmungsbildern, so im

b. 6 'Tristan und Isolde'-Glasfenster und im Gemälde 'Orpheus'. Für das Glasfenster hat Lechter eine eigene Deutung der Farben hinterlassen.[299] Das Rot der Lilien und des wehenden Haares der Isolde interpretiert er als deren sehnsuchtsvolle Liebe zu Tristan, wohingegen die violetten Blumen dessen durch die Trennung von Isolde verursachte Trauer sinnbildlich mitteilen.
Violett wird gemeinhin als die Farbe der Trauer, der Melancholie und leidvollen Sehnsucht betrachtet. Im Gemälde 'E-Moll' beispielsweise leuchtet die Wiese in violetten Tönen und kann so die Stimmung der Melancholie, die diesem Werk einbeschlossen ist, intensivieren.
In christlicher Symbolik galt Violett als Farbe der Finsternis und des Teufels. Violett bewohnt den Zwischenbereich von Dunkel und Licht, von Tod und Leben und hat geradezu eine magische Ausstrahlung.[300]
Auch der violette Himmel des 'Tristan und Isolde'-Glasgemäldes artikuliert farblich Trauer und Sehnsucht, Gefühle, die bereits durch die formale und kompositorische Gestaltung des Bildes zur Geltung kommen. In der blau-grünen Körperfarbe des Tristan versucht Lechter dessen Leiden sichtbar werden zu lassen, und in der Tat vermag diese Farbgebung den Eindruck von Krankheit und Tod am augenscheinlichsten zu suggerieren.
Der Körper der Isolde hingegen schimmert in verblassenden Grün- und Rottönen, so daß die Figur beinahe transparent erscheint, was symbolisch auf Isoldes bevorstehenden Tod verweisen könnte.
Das Meer läßt in seiner tiefblauen Färbung Unendlichkeit assoziieren, eine Unendlichkeit, die die ewig währende Liebe von Tristan und Isolde gleichnishaft verbildichen mag.

b.11 Im Gemälde 'Orpheus' tritt besonders intensiv die Farbe Violett hervor und versinnbildlicht auch hier die Trauer des Orpheus um den Verlust seiner Gemahlin Eurydike. Daneben fungiert Violett jedoch ebenso als die Farbe der Finsternis, in unserem Bildkontext demnach als Symbol der Unterwelt, in die Orpheus hinabsteigt, um Eurydike zurückzuholen.
Die dunklen, fast schwarzen Blumen der Wiese, die der Sänger auf seinem Weg durchschreitet, mögen gleichermaßen als sinnbildliches

Zeichen der Trauer wie weiterhin als Hinweis auf das Totenreich gewertet werden, denn Schwarz symbolisiert nicht zuletzt auch den Tod.[301]
Orpheus ist in ein goldglänzendes Gewand gehüllt, sein Haupt von einem goldenen Diadem geschmückt sowie von einem goldenen Nimbus umfangen. All dies charakterisiert ihn als von göttlichem Ursprung und Wesen. Das dunkle Grün des Sternenmantels schließlich könnte als Symbol seiner Hoffnung auf Eurydikes Rückkehr ins Leben auftreten.

Unsere Ausführungen haben erkennen lassen, daß die Farbe in den Werken Melchior Lechters vornehmlich eine symbolische Aufgabe hat und in dieser Funktion die Bildaussage entscheidend mitbestimmen kann. Die Farbe dient der malerischen Konkretisierung geistiger oder seelischer Inhalte, sie besitzt eine spirituelle Qualität.

4.5 Zur Funktion des Rahmens

Eine Analyse des malerischen Werkes Melchior Lechters muß auch die Rahmen der Gemälde einbeziehen, da diese nämlich nicht nur notwendiges Zubehör, sondern formales Mittel zur stimmungsvollen bzw. interpretatorischen Verdichtung der Bildaussage sind. Auf ihre Gestaltung hat der Künstler immer besondere Sorgfalt verwendet. Die Rahmen entstanden sämtlich nach seinen Entwürfen und wurden zumeist von einer Tischlerwerkstatt seines Vertrauens, mehrfach auch von ihm selbst ausgeführt. Sie sollten dem betreffenden Kunstwerk kongenial sein, denn 'der der Darstellung kongeniale Rahmen bringt erst den künstlerischen Gedanken zu seiner vollen Wirkung, macht das Kunstwerk, in welcher Umgebung es sich auch befindet, zu einer selbständigen, völlig in sich beruhenden Erscheinung, zu einer Welt für sich. Im Rahmen soll der angeschlagene Akkord ausklingen',[302] erläutert Rapsilber sehr richtig. Die Rahmen sind demgemäß die Fortsetzung und Widerspiegelung der Bildstimmung bzw. -aussage. Eine Auswechslung des Rahmens ist folglich unmöglich, ja würde einer Verschandelung des Werkes gleichkommen, so daß von daher auch Lechters Empörung verständlich wird, die er empfand, als ein Besitzer seiner Gemälde diese mit 'schauderhaften Kitschrahmen'[303] ausstattete.
Unsere nun folgende Untersuchung muß allerdings aufgrund der nur geringen Anzahl von überlieferten Rahmen rudimentär bleiben. Doch sollen eigene Beschreibungen des Künstlers, Bemerkungen zu den Umrahmungen seiner Bilder, die Betrachtungen ein wenig vervollständigen.

.3, 9 Für die Gemälde 'Traumblüthen' und 'Muse am Meer' gestaltete Lechter den gleichen Rahmen. Beide Male wird die Bildfläche von einem breiten, kannelierten Holzrahmen eingefaßt, dessen Rahmenflächen nach innen abgeschrägt sind, so daß auf diese Weise der Blick des Betrachters intensiver auf die Darstellung gelenkt, quasi von dieser angezogen werden kann. Durch diese man könnte sagen zentralperspektivische Rahmengestaltung entfernt sich das Bild vom Betrachter, es wirkt vereinzelt und

isoliert, ein Eindruck, den auch die Breite des Rahmens unterstreicht. Der Rahmen verhindert somit den unmittelbaren Kontakt von Bild und Betrachter, fungiert in gewissem Sinne als Schutz vor der profanen Außenwelt und kennzeichnet das Bild als in sich geschlossen, als eine Welt für sich, in die der Betrachter keinen Einlaß findet.

Abb.5 Die gleiche Vorstellung kann der Rahmen, den Lechter für das Gemälde 'E-Moll' schuf, vermitteln. Je zwei Pilaster mit Palmetten geschmückten Kapitellen und Basen flankieren die Darstellung zu beiden Seiten. Sie tragen ein leicht vorkragendes Gesims, bilden derart eine Architektur, die dem Bilde vorgesetzt ist und schaffen so einen Durchblick für den Betrachter, der ihn gleichsam wie durch ein Fenster in einen anderen Raum schauen läßt.
Wenn auch die Komposition des Gemäldes eine imaginative Erweiterung des Bildraumes zuläßt, so kann diese jedoch niemals 'über' den Rahmen erfolgen, sondern allein 'hinter' dem Rahmen als fortsetzbar gedacht werden, so daß nicht der reale, vielmehr der imaginäre Bildraum vergrößert wird und infolgedessen auch dieses Gemälde als ein in sich geschlossener Kosmos erscheint. Überdies betont die Tektonik des Rahmens das Lagernde und Ruhende und spiegelt derart die von Ruhe und Bewegungslosigkeit erfüllte Bildstimmung wieder. In der vornehm wirkenden Schlichtheit der Gestaltung hingegen erweist sich der Rahmen dem Charakter der Darstellung verwandt.

Abb.10 Als Stimmungsträger muß ebenfalls der Rahmen des Gemäldes 'Musenhain' betrachtet werden. Die Seitenleisten werden von zwei gedrehten Halbsäulen eingefaßt, die ein schmal-hohes, arkadenförmiges Schmuckmotiv flankieren und somit als Echo der vertikalen Richtungswerte im Bilde gelten und auch deren Stimmungsgehalt übernehmen. Der untere Rand zeigt zwei schmale, von Blumen- und Blätterranken durchzogene Friese, die den dekorativen Charakter des Werkes betonen. Entlang des oberen Rahmenrandes verläuft eine aus Kreisen und kleinen Dreiecken gebildete Zierleiste, welche der meditativen Ausstrahlung des Gemäldes entsprechend ist, denn der Kreis gilt gemeinhin als Anregung zur Meditation. Infolge sei-

ner ständig in sich selbst zurückfließenden Bewegung vermag er die Gedanken des Betrachters am ehesten zu binden und schafft damit die Voraussetzung zur inneren Versenkung.

Kann also dieser Rahmen die meditative Atmosphäre des Bildes
bb.11 'Musenhain' verdichten, so derjenige des Gemäldes 'Orpheus' dessen spirituelle. Ein feierlich stilisierter Goldrahmen mit zwei gedrehten Halbsäulen umschließt die Bildfläche. In seinen Seitenleisten wachsen von Sternen hinterlegte Rosenbäumchen empor, deren wellenförmige Girlanden sich in der oberen Rahmenleiste vereinen. Zwischen den Ranken leuchten stilisierte Rosen hervor. Sie sollen erneut die 'rosa mystika'[304] darstellen und in dieser religiösen Bedeutung den sakralen Charakter des Werkes vertiefen. Die Sterne, in Wiederholung der Sterne des Mantels, den die Figur trägt, könnten auf die Spiritualität des Orpheus verweisen, sie sind vor allem jedoch Nachklang der vergeistigten Bildstimmung, die auch in der Vergoldung des Rahmens ihren Ausdruck findet, denn Gold ist die Farbe des Göttlichen.

Einen Goldrahmen besitzen einige der Werke Lechters, darunter auch reine Landschaftsgemälde, die weniger einen symbolischen Anspruch verraten, als vielmehr stimmungsvolle Wiedergabe der Natur sein wollen. So kann das Pastellbild 'Das vita somnium
bb.45 breve im vormittäglichen Piniengrund' einen besonders schönen Rahmen aufweisen, dessen profilierte, vergoldete Ornamente aus Wellenlinien, Punktierungen und zartem Rankengeflecht sich ästhetisch effektvoll von der dunklen, glatten Fläche des Rahmens abheben. Ihre formale Gestaltung spiegelt zudem den feinen und kleinteiligen Duktus des Gemäldes wider.
bb.46 Auch die in Pastell gemalte Darstellung von Rilkes Grab wird von einem allerdings schlichten, unverzierten Holzrahmen umschlossen, wohingegen das 1923 entstandene Pastellgemälde mit
bb.47 dem Motiv eines Rosenstraußes wiederum einen ornamentierten Goldrahmen erhalten hat. Ornamente schmücken gleichermaßen
bb.48, den vergoldeten Rahmen des Bildes 'Abendfriede im frommen
49 Doldengehege am Hochwaldsaum', deren sich um eine Palette symmetrisch rankenden Blumen und Blätter die vier Ecken des von einem Bogen überfangenen Rahmens umwinden, welcher

fernerhin eine schmale Schmuckleiste mit Mustern, die an ein ionisches Kyma erinnern und einen gerieften Rand aufweisen kann.

Der Goldrahmen adelt somit gleichsam die Bilder, dient jedoch ebenso ihrer Spiritualisierung. Als Farbe der Sakralität vermag das Gold gewissermaßen auch die Bilder ungeachtet ihres Motivs, ungeachtet ihrer symbolischen oder nicht symbolischen Aussage zu sakralisieren, ihnen einen vergeistigten Charakter zuzueignen, denn jedes Kunstwerk ist für Lechter die Reflexion des Göttlichen.
Oftmals jedoch begnügte sich Lechter nicht allein mit der blossen Vergoldung der Rahmen. Um die Bilder noch kostbarer und damit noch sublimer erscheinen zu lassen, besetzte er die sie umfangenden Rahmen mit vielfarbigen Steinen - so plante er dies für den Rahmen des 'Marien-Mysteriums' - oder schmückte sie mit versilberten Ornamenten und Emailleinlagen, wie beispielsweise den Rahmen des 1921 entstandenen Sakramentbildes. Wir kennen dieses künstlerische Phänomen von Ikonenfassungen her, wobei die Preziosität der Rahmengestaltung hier wie dort eine Sublimierung der Darstellungen bewirken soll.

Abb.7 Der Rahmen des Gemäldes 'Blaue Blume Einsamkeit' ist in Form eines Altares aufgebaut und repräsentiert dergestalt einen Rahmentypus, den Lechter am häufigsten gestaltet hat. Zwei kannelierte Pilaster mit pflanzenhaften Volutenkapitellen tragen ein schweres, weitausladendes Gesims. Ihre Konstruktion erinnert an eine Architektur, am ehesten an eine Tempelarchitektur, und wirkt dadurch gleichsam sakralisierend. Die Architektur ist der sich über einem schmalen Sockel erhebenden Bildfläche vorgelagert, schafft somit einen Durchblick, der die Darstellung entfernter, gewissermaßen entrückter erscheinen läßt, wobei diesen Eindruck auch der Sockel vermitteln kann. Der vertikale Aufbau des Rahmens ist der vertikal dominierten Komposition des Bildes kongruent. Die Kanneluren der Pilaster fungieren als Echoformen der Bäume, die Voluten sind formaler Widerhall der Blumen, die die Frau in ihren Händen hält. So vermag also der Rahmen die feierliche Bildstimmung und die der Darstellung immanente Spiritualität mitzutragen und zu vertiefen.

In den Umrahmungen der drei Kopien Lechters nach Vorlagen von Bernardo Daddi, Piero della Francesca und Giovanni di Paolo wird der Altarcharakter der Rahmen noch evidenter.

b.50 Die Kopie der Madonna mit dem Kinde nach Bernardo Daddi, welche im Original Mittelbild eines Triptychons ist, wird von einem Giebel überfangen, der sich seinerseits einem Rechteck unterordnet. Der gleichsam als Predella gestaltete untere Teil des Rahmens trägt die Inschrift und Symbole. In den zwei stilisierten Fischen erkennen wir die altchristlichen Sinnbilder Christi, und die streng stilisierte Rose fungiert als Sinnbild der Maria, könnte jedoch auch die geistige Wiedergeburt metaphorisieren und sich in dieser Bedeutung auf Christus beziehen.[305] Zartes Goldblättergerank durchzieht in symmetrischer Anordnung die Rahmenfläche rings um die Darstellung. Die Subtilität der Gestaltung von Blättern, Blüten und Stengeln spiegelt die Feinheit und Zartheit des Motivs wider, ihre Goldfarbe ist Ausdruck der dem Bilde innewohnenden Sakralität. Überdies lassen die Blätterranken den Bildtypus der 'Madonna im Rosenhag' assoziieren und könnten derart die entrückte Atmosphäre der Darstellung intensivieren.

b.51 Die Schlichtheit des breiten, von einem Rundbogen mit konkaven Ecken überfangenen Rahmens für die Kopie der 'Duchessa Sforza' nach Piero della Francesca wird nur durch eine schmale, die Bildfläche einfassende Zierleiste unterbrochen. Der die Inschrift tragende hohe Sockel, wiederum an eine Predella erinnernd, verleiht auch diesem Rahmen einen zur Adoration anregenden Altarcharakter, welcher jedoch erst in der Rahmengestaltung der Kopie nach Giovanni di Paolo seine nachdrücklichste Evidenz gewinnt.

b.52 Dieser ist wohl der schönste aller von Lechter überlieferten Rahmen. Das Gemälde-Triptychon wird von einer stark profilierten Rosettenleiste zusammengehalten und von einem Bogengiebel überfangen. Die Giebelfläche schmückt ein dichtes Rankengeflecht aus kleinteiligen stilisierten Blumen und Blättern, die sich spiegelungsgleich um eine Rose anordnen. Diese Rose befindet sich genau über der Figur der Maria und kann somit nur

als 'rosa-mystika' gedeutet werden. Die untere Rahmenfläche, als Predella gebildet, wird von aufgesetzten Arkaden gegliedert. Auf ornamentalem Blumengrund erscheint zwischen den mittleren Arkaden die Rahmeninschrift.
Auch diese Gemäldeeinfassung ist der stimmungsvolle Ausklang der Darstellung. Ihre subtile Ornamentik ist der sublimen Ausstrahlung des Bildes entsprechend und die Komposition des Rahmens in Form eines Altares vertieft den sakralen Bildinhalt.

Abb.31 Altarcharakter offenbart ebenso der Rahmen des Gemäldes 'Dhyan--Chohan'. Eine schmale, von punktierten Ornamenten durchzogene Schmuckleiste, die sich am oberen Bildrand zu Arkaden formt, umschließt die Darstellung. Der Sockel trägt lediglich den Titel des Bildes.

'Einen kostbaren, reichen Rahmen (als Altar gedacht)'[306] hat
Abb.34 Lechter für sein Buddha-Gemälde entworfen, dessen Ausführung er einer Werkstatt in Münster übertrug. Der Aufbau dieses Rahmens zeigt wohl am eindeutigsten seine Zweckbestimmung als Adorationsanregung für den Betrachter. Die Bildfläche wird von einem Spitzbogenfenster eingefaßt, das auf einem Sockel mit reliefierten Füßen ruht. Ornamentale Schnitzereien, die sich in ihrer Stilistik fremdländischer Kunst anzulehnen scheinen, schmücken Sockel und Spitzbogenleisten. Die Bogenspitze krönt eine von geschnitzten Arabesken umwundene stilisierte Blume. Sie könnte aufgrund ihrer Konfiguration abstrahierend als das altbekannte mystische Symbol identifiziert werden, als der Kreis der göttlichen Einheit und die ihr immanente Idee, welche, auf den Sinnzusammenhang dieses Werkes übertragen, Buddha darstellt.
Ein weiteres, symbolhaftes Ornament ziert den unteren Rand des Spitzbogenfensters. In einem Kreis erscheint die Svastika, das Sinnbild des ewig kreisenden Lebens, ein Emblem also, das sich gleichermaßen dem mystisch-religiösen Kontext dieses Gemäldes einzufügen vermag. So sind denn auch hier die Rahmenform, die Ornamente und die Symbole die Widerspiegelung der Bildaussage.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Rahmen Melchior Lechters neben ihrer ornamentalen und interpretatorischen Aufgabe vor allem eine isolierende Funktion besitzen. Der Rahmen dient als Abgrenzung, gleichsam als Schutz gegen Profanierung und/oder erhebt das Kunstwerk zu einem Kultobjekt. Er kennzeichnet das Gemälde als allein in sich kohärent, als eigenständigen künstlerischen Kosmos.

4.6 Lechters kunsthistorische Stellung

Grundsätzlich ist jeder Versuch einer kunsthistorischen Einordnung der Werke eines Künstlers nicht frei von Problematik. Die Frage nämlich, welcher Stilrichtung ein Künstler zuzurechnen sei, kann in den seltensten Fällen eindeutig beantwortet werden, denn zu vielschichtig und zu sehr entwicklungsbedingten Wandlungen in Stil und Komposition unterworfen sind die Arbeiten eines jeden Künstlers, als daß sie sich exakt klassifizieren ließen.
Daher sollen auch in unserem abschließenden Kapitel, in dem wir uns mit Melchior Lechters Stellung innerhalb der Kunstgeschichte befassen, Einflüsse und Tendenzen, stilistische und geistesgeschichtliche Strömungen, die sich in seinem Oeuvre widerspiegeln, lediglich benannt und an Beispielen verdeutlicht werden.

Lechter - Symbolismus - Jugendstil

Lechters Werk hat verschiedene künstlerische Impulse empfangen, die bereits von den Besuchern seiner ersten Ausstellung im Jahre 1896 wahrgenommen wurden, als man in ihm einen Erneuerer der Gotik, einen Nachfolger Böcklins, der Nazarener oder Präraffaeliten zu erkennen glaubte.
Zweifelsohne sind diese Charakterisierungen teilweise durchaus zutreffend - wir werden im Laufe unserer Ausführungen noch darauf zurückkommen - doch betrachtet man Lechters Oeuvre als gesamtes, betrachtet man seine überwiegend symbolhafte Ausdrucksform und seine ornamentale Stilsprache, so scheint sich als erstes der Vergleich mit Symbolismus und Jugendstil aufzudrängen.

Beide Bewegungen entstanden gegen Ende des vergangenen Jahrhundertsals Antithese zu Naturalismus und Realismus, als Reaktion auf die positivistische Weltanschauung der Zeit. Der Symbolismus in der bildenden Kunst war der visuelle Ausdruck einer literarischen und geistigen Strömung, die unter verschie-

denartigsten Einflüssen stand und sich in den unterschiedlichsten Formen darbot. Sein Ziel war es, der 'Entzauberung des Lebens'[307] entgegenzuwirken, um in der Darstellung einer Phantasie- und Traumwelt die Realität der jenseits der sichtbaren Dinge liegenden Existenz zu ergründen. Dieser Anspruch eröffnete den Künstlern Themenbereiche, die bisher einer bildlichen Darstellung kaum für wert erachtet worden waren. Der Traum, Schlaf und Tod, die Vision, die Magie und Esoterik , das Phantastische und Irreale wurden zu den bevorzugten Bildthemen. Träume, Visionen und Halluzinationen führten in die Welt des Unsichtbaren, Unbewußten und Unaussprechlichen, und durch Symbole wurde diese Welt bildlich konkretisiert, wobei die Symbole jedoch niemals die Eindeutigkeit früherer, Symbole verwendender Kunstepochen besaßen, vielmehr nur gleichnishaft andeuteten, suggerierten, die Intuition des Betrachters anregen wollten, bewußt mehrdeutig waren, denn 'einen Gegenstand bei seinem Namen zu nennen, bedeutet drei Viertel des Genusses an einem Gedicht zu zerstören, der in der Freude des allmählichen Verstehens liegt; den Gegenstand nur anzudeuten, das ist Traum',[308] erläuterte der französische symbolistische Dichter Stephane Mallarmé, der die Suggestion als Grundlage der symbolistischen Ästhetik betrachtete.

Ist der Symbolismus also mehr eine geistesgeschichtliche Bewegung und daher oft nur inhaltlich fixierbar, so kann der Jugendstil eher formal erfaßt werden. Seine Bestrebungen waren vornehmlich auf eine Innovation des Kunsthandwerks und der Typographie gerichtet, sein Ziel, die seit dem Barock verlorene Einheit von Kunst und Leben, die Wiedervereinigung der Baukunst, Malerei und Plastik im Gesamtkunstwerk zu erreichen. Doch wurde der Jugendstil bezüglich seiner Bildinhalte stark vom Symbolismus beeinflußt, beider künstlerische Intentionen sind oftmals die gleichen, so daß es schwierig ist, Symbolismus und Jugendstil klar voneinander zu scheiden.
Unter formalem Aspekt verbindet sich mit dem Begriff Jugendstil die Vorstellung eines dekorativen Flächenstils, die Vorstellung schwellender, kurvenreicher Linien und stilisierter Formen. Die neuartige Ornamentik des Jugendstils wandelte vornehmlich vege-

tabile Motive zu flächengebundenen Liniengebilden um, wobei auf räumliche Wirkungen und Schatten weitgehend verzichtet wurde, um die dekorierte Fläche nur in ihrem Eigenwert zur Geltung zu bringen. Die Natur war der inspirierende Quell der Jugendstilkünstler. Doch wurde sie von ihnen in völlig anderer Weise entdeckt als etwa noch von den Impressionisten. Nicht spontane Eindrücke waren Darstellungsinhalt ihrer Werke, vielmehr bewirkte eine analysierende Betrachtung des Gegenständlichen dessen dekorative Metamorphose. Die Stilisierung, insbesondere des Pflanzlichen, ist somit ein wesentliches Stilmerkmal des Jugendstils.

Unter den Vorläufern und Wegbereitern der neuen Bewegung finden sich die Präraffaeliten, Symbolisten und japanische Künstler, denn die Kunst Japans war soeben von Europa entdeckt worden.
Der Jugendstil entnahm der japanischen Malerei den Reiz der Linearität und die asymmetrische Komposition, die sich schräg aus den Ecken entwickelnde Bildfüllung.
Die häufigsten Motive des Jugendstils sind die Blume und die Frau in immer neuen Variationen. Zu den vielfach dargestellten Blumen gehören die Lilie, die Iris und Wasserrose sowie alle Arten von Schlingpflanzen, deren natürliche Formen, in ihrem wiegenden Rhythmus, sich den kurvig linearen Kompositionen des Jugendstils am besten adaptieren ließen.
Daneben wird die Frau zur Protagonistin vieler Darstellungen. Ihr langes Haar fließt in Wellen dahin, ihre Körperhaltung zeigt die beschwingte Linie des Jugendstils, ihre Kleider fallen im bewegten Linienrhythmus der Falten herab. Der Leib verliert seine Schwere und verwandelt sich in einen geistigen Stoff, zur 'vegetabilischen Seele'.[309] Die Naturform wird zur Symbolform.

Daß Lechter im wesentlichen mit den künstlerischen Intentionen des Symbolismus und auch des Jugendstils übereinstimmte, kann wohl als bewiesen gelten. In seinen Tagebucheintragungen äußert er sich jedenfalls über das Verhältnis Kunst - Traum, die wir in einem früheren Kapitel bereits zitiert haben, in ähnlicher Weise wie die Symbolisten.
'Die Wirklichkeit versinkt, der Traum beginnt',[310] hat Lechter

zudem einmal geschrieben. Der Traum spielte für seine Kunst eine wesentliche Rolle, bot er doch die Möglichkeit, die Welt jenseits unserer realen zu erfassen. Einige seiner Bilder haben Träume und Visionen zum Inhalt, in anderen versuchte der Maler eine traumhafte Atmosphäre zu verbildlichen. Überdies fanden sich in seinem literarischen Nachlaß einige poetische Texte über den Traum, so beispielsweise die Hymne 'An Traum und Nacht',[311] was seine Faszination des Phänomens Traum beweist.
Symbolistisch ist somit Lechters bildkünstlerisches Streben nach einer Darstellung des Unaussprechlichen und Unfaßbaren, symbolistisch sind auch seine metaphysischen Bildinhalte, die vor allem in den Kultbildern, doch gleichermaßen in einem Teil der Weihebilder visualisiert wurden. Magische und esoterische Bildvorstellungen manifestieren sich in diesen Gemälden und der Magie und Esoterik entnommene Symbole suggerieren die Bildaussage. Das Dreieck, zwei ineinandergeschobene Dreiecke, der Kreis mit einem Punkt in seiner Mitte oder einem einbeschriebenen Viereck und die Svastika sind die am häufigsten verwendeten Symbolzeichen.

Lechters Affinität zum Jugendstil hingegen wird sehr deutlich in seinem Wunsch, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Doch nicht allein in der Buchkunst, darin Typographie, Buchornamentik und Inhalt harmonisch miteinander verschmelzen, waren seine Bemühungen von Erfolg gekrönt, ein Gesamtkunstwerk verwirklichte er sowohl mit der Gestaltung seiner Wohnung - und das bereits recht früh - als auch mit der des Pallenbergsaales. Lechter erweist sich hier als echter Jugendstilkünstler, der jedes Teil, ob Möbelstück, Lampe oder Wandschmuck, selbst entworfen und häufig auch eigenhändig ausgeführt hat. Alles entstand nach seinen Anweisungen und seinen künstlerischen Vorstellungen, wobei Lechter auf Materialgerechtigkeit und gute handwerkliche Arbeit den größten Wert legte; das Ganze war letztlich von seinem Formwillen geprägt.
Auch in seinen Bildern finden sich in stilistischer Hinsicht zahlreiche Jugendstilanleihen. Ein Stilmerkmal vieler Werke

Lechters ist ihre Linearität. Die Darstellungen sind auf die Fläche reduziert, Volumen und Valeurs fehlen, und die die Formen einfassende Linie nimmt die schwingende, kurvige Bewegtheit des Jugendstils an. Besonders deutlich ist dies in seinen Glasgemälden zu beobachten - obgleich deren Linearität nicht zuletzt auch durch die Technik bestimmt wird - beispielsweise
Abb.25 in 'Lumen de lumine'. Die welligen Haare der Figuren in den Seitenfenstern, der sich zu Arabesken formende Weihrauch, die Strahlen der Sonne und anderes mehr sind typische Charakteri-
Abb.17, stika des Jugendstils. Im Glasgemälde 'Schönheit und Wahrheit'
18 erinnert der von den Kandelabern emporsteigende verschlungene
Abb.14 Weihrauch an den Jugendstil und im Gobelinentwurf 'Vision' sind es die schwebenden, sich biegenden, körperlosen Figuren, die die stilistische Verwandtschaft offenbaren. Auf die Jugendstil-
Abb.3 einflüsse im Gemälde 'Traumblüthen' konnten wir bereits hinweisen.

Der japanischen Kunst entnommene Kompositionsweisen zeigen der
Abb.1, Radierungsentwurf 'Morgen-Traum-Gluthen', 'Traumblüthen' sowie
3, 25 'Lumen de lumine', da nämlich in allen drei Werken das Prinzip der sich aus der Ecke entwickelnden Bildfüllung realisiert wurde.

Das Ende des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine neu erwachende Religiosität, die sich in der bildenden Kunst in Bemühungen äußerte, neue Weihestätten und Kultbilder zu schaffen, welche an die Stelle der ihrer Allgemeingültigkeit beraubten christlichen Kunst treten sollten. Es entstanden Entwürfe zu Sakralbauten 'für beliebige Kulte'[312] und Kultbilder von verschiedenstem Inhalt und mannigfaltigster Form. Diese Kultbilder zeigen oftmals eine stilistische Rückbindung an die sakrale Kunst vergangener Epochen, was sich in der Übernahme vor allem byzantinischer oder auch ägyptischer Kompositionsschemata, d.h. in strenger Stilisierung und einer axialen Bildordnung oder in der Verwendung der Goldfarbe, offenbart. Alle symbolistische Kunst, die eine sakrale Weihe ausstrahlen wollte, mußte sich dieser Stilmittel bedienen, denn die axiale Bildordnung verleiht den Darstellungen Feierlichkeit und die Stilisierung, wie auch die

Goldfarbe, nimmt ihnen ihr wirkliches Sein, wobei das Gold zudem noch die göttliche Wesenheit symbolisieren kann.
In diesen geistesgeschichtlichen und künstlerischen Zusammenhang gehören auch Lechters Kultbilder, die ebenfalls einen religiösen Anspruch erheben, Andachts- und Meditationsbilder sein wollen und deren Inhalte die mannigfachen Glaubensvorstellungen des endenden Jahrhunderts widerspiegeln, indem sie Elemente anderer Religionen und religiöser Doktrinen sektiererischer Gemeinschaften in sich vereinen.
Formal und kompositorisch betrachtet weisen Lechters Kultbilder, gleichermaßen ein Teil der Weihebilder, die genannten Prinzipien auf. Auch in Lechters Werken findet die Goldfarbe reiche Anwen-
21 dung. Die kostbaren Gewänder seiner Figuren, so im Gemälde 'Die Weihe am mystischen Quell', scheinen zudem byzantinische Anregungen zu verraten, und Stilisierung sowie eine symmetrische bzw. axiale Bildordnung kennzeichnen die meisten der Bilder Melchior Lechters.

Unter den verschiedenen, neu gegründeten Glaubensgemeinschaften jener Zeit kommt der Rosenkreuzerbewegung unter Führung des Sâr Péladan für die bildende Kunst eine besondere Bedeutung zu, da nämlich ihre Lehren zwischen Religion und Kunst nicht unterschieden, diese als Einheit betrachteten. So veranstalteten die Rosenkreuzer auch Kunstausstellungen, die 'Salons de la Rose Croix', auf denen Künstler wie Gauguin, Bernard und die Nabis ihre Werke präsentierten.
In ihrem ästhetischen Programm forderten sie eine Kunst, in der nur die Idee, der Gedanke von Bedeutung sein sollte, alles Realistische und Positivistische wurde von ihnen entschieden abgelehnt und fand keinen Einlaß in ihre Ausstellungen.
In seinem 'Manifest der Rosenkreuzer' von 1892 verkündete Sâr Péladan einen Grundgedanken der Bewegung, das Künstler-Priestertum. Er begriff das künstlerische Schaffen als ein heiliges Amt, eine Ansicht, die Melchior Lechter vollkommen geteilt und daher aus dem Manifest in seiner Gedächtnisrede für Stefan George zitiert hat. Auch Lechter empfand sich als Priester seiner Kunst und den Beruf des Künstlers eher als Berufung. Glaube und Kunst

sind für ihn identisch und seine Kunst als 'höchste Idealkunst, Seelenkunst', soll das 'Unfaßbare und Göttliche dem Gefühl' annähern.[313]

Lechters Kunst wird oft als 'mystisch' bezeichnet. Falls man darunter sein Bemühen nach einer Einheit von religiösem und künstlerischem Ausdruck verstehen will, so mag dieser Terminus zutreffend sein. Der mystisch-sakralen Kunst entnommen oder entlehnt sind auch einige Symbolzeichen bzw. Motive, die sich in fast allen Gemälden Lechters wiederfinden, wie der Quell, der Engel, die Rose und Lilie, der Strahlenkranz, die Sterne, Kerzen, Harfen, Wolken und Weihrauchgefäße, die entweder in ihrer ursprünglichen christlichen Bedeutung im Bilde Anwendung finden, oder, in ihrer spezifischen Sinngebung relativiert, in rein künstlerische Sinnzusammenhänge überführt werden und dann zur Veranschaulichung, zur 'Apotheose des künstlerischen Gottesgnadentums' dienen.[314]

Als Zentralmotiv in vielen Bildern des Malers erscheint der Brunnen, der strömende Quell als Übermittler der künstlerischen Inspiration, als Symbol für den göttlichen Ursprung der Kunst. Die Engel fungieren gleichermaßen als Überbringer der Inspiration, die Harfe bzw. Leier ist ihr häufigstes Attribut. Ist ihnen
Abb.42 in 'Panis Angelorum' ihr religiöser Sinngehalt verblieben, so werden sie in anderen Gemälden, beispielsweise im 'Glasgemälde-
Abb.15 -Triptychon für das Sanktuarium einer Dame', auf dem Gobelin-
Abb.14, entwurf 'Vision' oder in 'Die Weihe am mystischen Quell', zu
20 Genien modifiziert, womit der Zusammenhang von sakraler und ästhetischer Sphäre in Lechters Werken offensichtlich wird.

Sinn und Zweck dieser Übernahme christlicher Symbolzeichen und ihrer Metamorphose war es, den weihevollen Anspruch seiner Kunst sichtbar werden zu lassen, zu veranschaulichen, daß die Kunst als heilige Kunst verstanden wurde.

Der Symbolismus setzte es sich zum Ziel, 'Gedanken durch Form zu vergegenwärtigen', 'Sinneserlebnisse, Ahnungen und Empfindungen durch bildliche Zeichen zum Ausdruck zu bringen.'[315] Das Wirken der Erscheinungen auf Seele und Sinn sollte sich in ihren Werken manifestieren, Gefühle und Stimmungen dem Betrachter visuell

oder verbal übermittelt werden.
Empfindungen konnte, nach Meinung der Symbolisten und auch der Jugenstilkünstler, am ehesten die Musik hervorrufen, so daß die Künstler bemüht waren, ihren Werken eine der Musik ähnliche Wirkung zu verleihen. Die verschiedenen Künste sollten in der Musik verschmelzen, indem sich 'die Anschauung in Schwingung, die Dichtung in Rhythmus und die Bildnerei in Ton und Strömung verwandelten.'[316] Die Musik wurde in jener Zeit als vorherrschende Kunst angesehen, was der französische Lyriker Paul Verlaine in seine berühmt gewordene Kunstregel faßte: 'de la musique avant toute chose!'[317]
Als musikalische Leitfigur der Symbolisten, als 'der Gott ... der ein Weihefest erleuchtet',[318] galt Richard Wagner, den man besonders in Frankreich geradezu enthusiastisch verehrte. In seinen Werken wurde die gemeinsame Sehnsucht der Symbolisten nach dem All, nach der Einheit, nach einer Erlösung durch die Kunst fühlbar. Es ist die Fähigkeit der Wagnerschen Musik, die geheimsten und geheimnisvollsten Dinge der Seele anzudeuten, was die symbolistischen Künstler faszinierte, denn dies entsprach ihren eigenen künstlerischen Absichten. Besonders die Oper 'Tristan und Isolde' erfreute sich bei ihnen größter Beliebtheit und Bewunderung, denn darin kamen Empfindungen und Vorstellungen zum Ausdruck, die auch die Symbolisten zu gestalten versuchten, wie die mystisch-erotische Verklärung des Todes oder das 'Einswerden der Liebenden, das sich bis zur Erfahrung von Ich und All steigert.'[319]
Melchior Lechter, der bekanntlich Wagner über alle Maßen verehrte, schrieb in seinem Prosatext 'Glücksfälle': "In Wagners 'Tristan und Isolde' sind so viele verborgene, heimliche Schönheiten, die vor dem Eingeweihtesten nur Schleier und Hülle lösen. Ja selbst diesem enthüllen selten sie sich. In geweihten, heiligen Augenblicken tauchen sie aus farbeglühendem Ton-Meer, blendend gleich Aphrodite, dunkeläugig, nachthimmeltief empor - um gleich wieder zu versinken: in unserer Seele Schönheitsmale, Augenblicke reinsten Glücks, süss-schmerzlichsten Glücks zurücklassend."[320] Diese Oper vermochte Lechter derart zu beeindrucken, daß er sich von ihr zu seinem Glasgemälde 'Tristan und Isolde'

inspirieren ließ, in dem die Musik Wagners mitklingen sollte.

Dieser Anspruch des Künstlers ist ein synästhetischer, und die Synästhesie ist ein wesentliches Charakteristikum des Symbolismus. Man versteht darunter das Mitschwingen eines Sinnesorganes bei Reizung eines anderen. Durch die Vereinigung verschiedener Empfindungen sollte eine neue, symbolische Vision des Wirklichen entstehen. Synästhetische Wirkungen wurden in der symbolistischen Poesie und Malerei wie gleichermaßen in der Theaterkunst angestrebt. Als das synästhetischste Werk schlechthin kann wohl Joris-Karl Huysmans' Roman 'A rebours' (Gegen den Strich) angesehen werden, in dem die Synästhesie in den Vorlieben des Grafen des Esseintes gewissermaßen zum Thema des Buches wird.

Auch Lechter verwendete synästhetische Effekte in zahlreichen sei-
Abb.5 ner Werke, wobei im Gemälde 'E-Moll' die mitschwingende, elegische Musik Chopins und damit die musikalische Wirkung am intensiv-
Abb.3 sten zu verspüren ist. Dem Gemälde 'Traumblüthen' hingegen scheint
Abb.20 ein Duft von Blumen zu entströmen, während die 'Weihe am mystischen Quell' vom Orgelspiel der Figur im rechten Bildteil durchflutet wird. In seinem Glasgemäldeentwurf 'Santus sonus, sanctus odor' schließlich wählt Lechter die Synästhesie sogar zum Bildthema.

Überdies verrät auch seine Poesie synästhetische Inhalte. In 'Sieben Nächte am mystischen Quell' schreibt Lechter beispielsweise: '... die Farbe wurde zum Ton, der Duft zu Farbe, der Ton zu Duft, unendlich wechselnd, ineinanderrinnend',[321] und im 'Märchen vom Sinn' heißt es an einer Stelle: 'Die Stille wo Duft, Ton und Bild eins, untrennbar, unnennbar eins geworden sind.'[322]

Die Grundlagen für die Entstehung des Symbolismus wurden bereits durch die Kunst der Romantik gelegt, deren künstlerische Zielsetzungen und Beweggründe denjenigen der Symbolisten in vielem gleichen. Einige der Wesenszüge der Romantik, die man zuerst als Geisteshaltung begreifen muß, ist die 'sentimentale Rückschau',[323] die Sehnsucht nach einer unwiederbringlichen Vergangenheit, die starke Betonung von Empfindungen und Stimmungen und damit gleichzeitig persönlicher Gefühlsmomente.

Eingebunden in die romantische Epoche entstand im Jahre 1809 die Künstlervereinigung der Nazarener. Ihre künstlerische Aufgabe sahen sie darin, der Kunst die Präferenz des Geistigen vor der Materie zurückzugewinnen, der Inhalt sollte wieder Vorrang vor dem Stil haben. Ihre Vorbilder fanden sie in der Kunst des Mittelalters, in der Gotik und im italienischen Quattrocento, wobei besonders die Gemälde Fra Angelicos ihre Bewunderung erregten. Von der 'himmlischen Weihe, von der Verklärung und dem inneren Licht'[324] seiner Schöpfungen waren sie zutiefst ergriffen. Ihre Bildthemen entnahmen denn auch die Nazarener vornehmlich der Bibel, vor allem dem Neuen Testament. Ihre Gemälde sollten moralische Belehrung, überzeugende Predigt und geistlicher Beistand, es sollten Bilder der Andacht sein.[325]

In stilistischer Hinsicht betonte die Malerei der Nazarener mehr das Lineare, denn die Zeichnung war ihnen wichtiger als die Farbe, welche von ihnen allein nach symbolhaftem oder gefühlsmäßigem Bedeutungswert ausgewählt wurde, wohingegen die durch eine klare, konturierende Linie erreichte Form, auch als Gebärdensprache, dem seelischen Ausdruck diente.

Als eigentliche Quelle des Symbolismus wird jedoch von der heutigen Forschung der englische Präraffaelismus betrachtet. 1848 gründeten Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt und John C. Millais die Pre-Raphaelite Brotherhood. Ihre Bestrebungen erinnern in vielem an die der Nazarener. Auch die Präraffaeliten verlangten nach einer neuen Geistigkeit in der Kunst, nach einer seelischen Erhebung durch die Kunst. Sie beriefen sich auf die Maler der Gotik und des Quattrocento, auf die Maler 'vor Raffael', deren künstlerische Ausdrucksweisen sie den ihren als kongenial empfanden. Doch waren es nicht die äußeren Formen, die sie am meisten faszinierten, sondern die Zartheit der Beseelung, die aus jenen Werken sprach, die Sensibilität der Menschengestalt und der Naturauffassung. Die Präraffaeliten versuchten auf einer gegebenen Basis weiterzuschaffen und so ein neues Lebensgefühl zu entwickeln.

Der Themenkreis ihrer Bilder umfaßte die Geschichte, die Sagen und biblische Erzählungen. Stilistisch bedienten sie sich einer äußerst präzisen Malweise und leuchtender Farben, um auf diese

Weise 'Gefühle, von denen sie beseelt waren, in Einklang (zu) bringen mit einer Wahrheit des Gegenstandes',[326] denn sie glaubten, daß eine getreue Wiedergabe der Sujets, ob sagenhafter, historischer oder biblischer, diese glaubhafter werden lasse.

In welcher Beziehung stand Melchior Lechter zu Nazarenern und Präraffaeliten? Welche Gemeinsamkeiten kann sein Werk mit dem ihren aufweisen? Wenn man sich diese Frage stellt, so wird zunächst die allen gemeinsame geistige Haltung auffallen, die ihren Werken zugrunde liegende gleiche Idee. Auch Lechter richtete sein künstlerisches Streben nach einer neuen Geistigkeit in der Kunst, auch er suchte und fand seine Vorbilder in den Malern der Gotik und der Frührenaissance. Lechter wie die Nazarener sahen im künstlerischen Schaffen einen religiösen Dienst und die tiefe Verehrung für Fra Angelico war ihnen gemein. Was auch Lechter an der Kunst des Mittelalters faszinierte, war ihre mystische Ausstrahlung, ihre beseelte Form, das geheimnisvolle Mehr-sagen, Mehr-mitteilen der Bilder, als man bei ihrer oberflächlichen Betrachtung wahrnehmen konnte.

In motivischer Hinsicht sind die Ähnlichkeiten der Kunst Lechters mit der nazarenischen und präraffaelitischen weniger offensichtlich. Zwar entnahm auch Lechter einige Themen seiner Bilder der Bibel, doch bleiben diese in der Minderzahl. Zwar greift auch er auf Mythen und literarische Vorlagen zurück, doch auch diese stehen innerhalb seines Werkes vereinzelt. Den Sagen oder Märchen entnommene Themen, wie wir es im Präraffaelismus kennen, finden sich in Lechters Oeuvre nicht.
In stilistischer Hinsicht jedoch können Ähnlichkeiten seiner Werke mit denen der Nazarener und Präraffaeliten festgestellt werden. Besonders der Linearismus fällt dabei ins Auge. Sowohl die Nazarener und Präraffaeliten als auch Lechter bedienten sich einer quattrocentesken Linienführung, d.h. die Konturierung, vor allem der Figuren, ist denjenigen der Meister des Quattrocento verwandt. In Lechters Werken wird diese stilisti-
Abb.20, sche Rückbindung besonders in einigen Gestalten der 'Weihe am
21 mystischen Quell', in den Personifikationen der Künste des Glas-

b.25, gemäldes 'Lumen de lumine' oder in der Figur des 'Dhyan-Chohan'
31 deutlich sowie darüberhinaus in vielen seiner Studien. Die klar abgrenzende Linie vertieft die Aussagekraft der Figuren, sie verleiht ihnen einen asketischen Ausdruck, der wiederum der Inhaltlichkeit des Werkes entspricht.
In der Bevorzugung hoher, schlanker Gestalten, wie wir sie aus der Gotik kennen, befindet sich Lechter gleichermaßen in stilistischem Einklang mit Nazarenern und Präraffaeliten, die auch in der menschlichen Gestalt das Schlanke, Aufstrebende zum Ideal erhoben. Von der mittelalterlichen Kunst übernimmt Lechter weiterhin, ebenso die Präraffaeliten, den seelisch verklärten Ausdruck der Figuren, ihre stille Feierlichkeit, wie dies besonders
b.11, schön die Gestalt des Orpheus und die Gestalt des Künstlers im
12 Nietzsche-Glasfenster zu zeigen vermögen. Bis in Kleinigkeiten gestaltet und empfindet Lechter im Sinne des Mittelalters nach. So bevorzugt er gotisierend gestaltete Architekturen und kleidet seine Figuren in gotisierende Gewänder; so biegen sich die Hände
b.12, der Figuren, beispielsweise im Nietzsche-Glasfenster oder in
25 'Lumen de lumine', in der gleichen graziösen Weise, halten sie die Blumen und Weihrauchgefäße ähnlich betont wie in Bildern des Mittelalters.
Der Präraffaelismus im besonderen beeinflußte eine ganze Malergeneration von Gustave Moreau bis Pierre Puvis de Chavannes, und diese beiden Maler wiederum wirkten künstlerisch befruchtend auf Lechters Werk ein.

Der Einfluß Puvis de Chavannes, dessen Oeuvre oft als klassischer Symbolismus eingestuft wird, zeigt sich vor allem in ei-
b.10 nem Gemälde Lechters, in 'Musenhain'. Es ist zu vermuten, daß der Maler sich von Puvis de Chavannes' Bild 'Der Hain der Künste und der Musen' anregen ließ, denn die Ähnlichkeiten seines Gemäldes mit jenem des Franzosen sind doch recht offensichtlich, besonders in bezug auf das Motiv, die Figuren und die Farbe.

In beiden Bildern werden in einer arkadischen Landschaft spärlich bekleidete Frauengestalten abgebildet. Einige von ihnen tragen nur um die Hüften geschlungene Tücher, deren Aussehen und deren Farbigkeit in beiden Gemälden fast identisch sind.

Ebenso übereinstimmend ist das helle Inkarnat der Frauengestalten und ihre Figürlichkeit selbst. Beide Maler gestalten schlanke, hochgewachsene Figuren, deren Körperformen sie mit einem dunkleren Pinselstrich umgrenzen, was jenen Geschlossenheit und somit eine meditative Ausstrahlung gibt. Weder Puvis de Chavannes noch Lechter bemühen sich zudem um fühlbare Volumen oder Valeurs. Figuren und Landschaft sind in ein helles, schattenloses Licht getaucht, das gemeinsam mit der zarten Farbigkeit eine eher unwirkliche, traumhafte Atmosphäre schafft und die Figuren beinahe ätherisch erscheinen läßt. 'Ihr Leben, ihr stilles Leben ist nach innen gekehrt',[327] erläutert Lechter in bezug auf Puvis de Chavannes' Figuren, und er war bemüht, in zahlreichen seiner Bilder einen ähnlichen Ausdruck zu erreichen, was ihm vor allem in den Stimmungsbildern gelungen ist. 'Da in ihnen kein äußerer Vorgang irgendwelcher erzählender oder schildernder Art vorgeführt, sondern nur ein innerer verbildlicht, in Wirklichkeit zum Bilde gemacht wird, so sind alle Gestalten ruhig, in formalem Sinne ruhig, d.h. ihr Umriß ist fest, ihre Umgrenzung ganz bestimmt und klar.'[328] In diesem Sinne äußert sich sehr richtig Friedrich Wolters und er fährt fort: "... wir sahen, durch welche Notwendigkeit gerade die streng begrenzende, im übrigen aber völlig im Malerischen gebundene Linie Melchior Lechters auf seinen großen Tafelbildern bedingt ist. In ihr ruht jene 'belle inertie' von Gustave Moreau - ich könnte auch Feuerbach oder Böcklin sagen - welche alles Leidenschaftliche des Menschen, alles Stürmende der Natur in eine traumhafte Fessel schlägt, in jene süße Trauer, die nur der höchsten Schönheit eignet und welche alles Handeln oder Dulden der Gestalten und Dinge wie in einem lautlosen Raum geschehen läßt."[329]

In der Tat erinnern Lechters Gestalten in ihrem meditativen und introvertierten Ausdruck auch an die Moreaus, dessen Werke gleichermaßen gekennzeichnet sind durch eine stille, meist handlungslose Atmosphäre, in denen sich seine Figuren wie in einem Zustand der Trance bewegen. Moreaus Gemälde wollen ebenso wie die Lechters nur gedankliche Inhalte übermitteln, sie wollen verzaubern, den Beschauer zum Träumen animieren.

Lechter hat den französischen Maler, trotz einiger Vorbehalte,

sehr bewundert. Eine Reproduktion von Gustave Moreaus 'Tanz der Salome' fand sich unter seinem Nachlaß und hing vermutlich in seiner Wohnung. Charakteristisch für Moreau ist seine Vorliebe für glänzenden Schmuck, den er in seinen Bildern überaus reich visualisiert. Figuren und Gegenstände werden geradezu überhäuft mit Gold, Silber und Edelsteinen aller Art. Die kostbaren Oberflächenreize sollten die Darstellungen im Zauber des Stofflichen entwirklichen.
Lechter hatte ähnliche Vorstellungen über Bedeutung und Anwendung von Gold, Silber und Edelsteinen in seinen Gemälden, wie er uns in seinen Tagebuchaufzeichnungen überliefert hat. Die Fülle der verbildlichten Preziosen schuf eine irreale Bildstimmung und diente der Sublimierung des Dargestellten. Motivisch bei Moreau entlehnt erscheinen uns die Schmuckbänder und Oberarmreifen einiger Figuren in den Glasgemälden 'Triptychon für das Sanktuarium einer Dame' oder in 'Lumen de lumine', die wir in vergleichbarer formaler Ausprägung in Moreaus Bildern 'Erscheinung' und 'Tanz der Salome' wiederfinden.
Moreau gilt als einer der Wegbereiter des Symbolismus. Seine Schöpfungen fanden die Bewunderung der symbolistischen Künstler. Der flämische Dichter Huysmans hat seiner in 'A rebours' gedacht.

Der Einfluß keines Malers wird in Lechters Oeuvre jedoch so evident wie der von Arnold Böcklin. Auch dessen Werk kann größtenteils als symbolistisch bezeichnet werden. Viele seiner Bilder sind bevölkert von mythologischen Wesen aller Art wie Sirenen, Najaden und Kentauren, und seine Landschaften wirken geheimnisvoll und trotz ihrer naturalistischen Auffassung eher wie Traumbilder, womit wir ein gemeinsames Merkmal zu Lechters Werken gefunden zu haben glauben. Beiden Künstlern lag eine bloße wirklichkeitstreue Wiedergabe der Naturvorlagen wenig, vielmehr beabsichtigten sie, die durch die Betrachtung der Natur in ihnen hervorgerufenen Empfindungen und Stimmungen vorrangig im Bilde zu beschreiben. So wählt Böcklin in Gemälden wie 'Villa am Meer', 'Toteninsel', 'Herbstgedanken' oder 'Meeresbrandung' Stimmungen und Gefühle zum Darstellungsinhalt seiner

Werke, die durch die Landschaft selbst oder durch einzelne Figuren als deren Träger übermittelt werden. Den gleichen Anspruch verfolgt Lechter vornehmlich in seinen Stimmungsbildern. Wolters expliziert: 'Fast auf allen finden wir die Gestalt des Menschen allein ... in der Einsamkeit einer Landschaft, die zugleich sein Träger und Spiegel ist.'[330] Zuweilen ergänzen sich Landschaft und Figur in ihrer Stimmungshaftigkeit, wie dies besonders ein-
Abb.5 drucksvoll das Gemälde 'E-Moll' zu zeigen vermag, darin die Landschaft ein Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit suggeriert, das in der formalen Konfiguration der Figur sein Echo findet. Lechter hat in diesem Gemälde realisiert, was auch Böcklin anstrebte, 'den Ausdruck der Figuren mit dem der Umgebung so vollständig in Einklang zu bringen, daß jedes der Ausdruck des anderen zu sein scheint.'[331]

Ein weiteres übereinstimmendes Charakteristikum ihrer Bilder ist die ihnen eingegebene musikalische Empfindung, welche, durch das Anhören eines Musikstückes erweckt, mit bildnerischen Mitteln ins Werk übertragen wurde. So soll die Anregung zu Böcklins Gemälde 'Christus und Magdalena' ein musikalischer Eindruck, das 'Miserere' von Gregorio Allegri gegeben haben,[332] und Lechters
Abb.5, Werke 'E-Moll' sowie das Glasfenster 'Tristan und Isolde' wurden
6 von der Musik Chopins bzw. Wagners inspiriert.

Die Affinität der Werke Lechters zu denen Böcklins wird weiterhin in der Wahl der Motive, den Bildbezeichnungen, in stilistischen Übereinstimmungen und in der Farbgebung ersichtlich. Ein Gemälde Lechters trug den Titel 'Vita somnium breve', den schon zuvor Böcklin zur Bezeichnung eines seiner Bilder gewählt hatte. Obwohl uns Lechters Bildmotiv unbekannt geblieben ist, steht zu vermuten, daß sich der Maler von Böcklins Werk anregen ließ. Des
Abb.5 weiteren erinnert sein 'E-Moll' motivisch ein wenig an die 'Melancholia' Arnold Böcklins; dessen 'Toteninsel' kopiert er 'nach sechs Jahren aus dem Gedächtnis'. Lechters Beschreibung seines uns nicht überlieferten Bildes 'Stille' könnte ebenso die Beschreibung eines Böcklin-Gemäldes sein,[333] wie auch seine bukolischen Entwürfe zur Dekoration eines Magdeburger Weinkellers die mythologischen Gestalten der Böcklinschen Kunst übernehmen. Beide Künstler bevorzugten leuchtende Farben, unter denen ein

kräftiges Rot und tiefes Blau dominieren, z.B. in Böcklins 'Odysseus und Kalypso', oder in 'Vita somnium breve' und in
b.25, Lechters 'Lumen de lumine' und 'Ritter Keuschheit'.
16 Die stilistische Anlehnung der Lechterschen Gemälde an Böcklin offenbart sich vor allem in der formalen Ausbildung seiner Frauengestalten, die denjenigen Böcklins überaus gleichen, sowohl in ihrer Physiognomie als auch in ihrer Figürlichkeit und oftmals in ihrer Gewandung. Wir möchten als Beispiel auf Böcklins 'Quellnymphe' verweisen, die ein ähnlich durchscheinendes Kleid
b.4, trägt wie Lechters Figuren im Gemälde 'Wunderwald' oder in 'Weiße
53 Wolken'. Auch die weiche Modellierung des hellen Frauenkörpers in letztgenanntem Bild erscheint uns den Böcklinschen Frauengestalten verwandt.

Des weiteren finden sich motivische Übereinstimmungen in Lechters
b.2 Radierungsentwurf 'Ein Frühlingstraum', darin die Figur mit einem ähnlichen, nur um die Hüfte geschlungenen Tuch bekleidet ist wie die Personifikation der Dichtkunst im Gemälde 'Dichtung und Malerei' von Arnold Böcklin, deren ihr Haupt schmückenden Lorbeerkranz Lechter zudem als Attribut für zahlreiche seiner Figuren übernimmt. Eine besonders augenfällige motivische Anlehnung, auf die wir bereits hingewiesen haben, verrät überdies Lechters Fi-
b.9 gur in 'Muse am Meer', denn ihr Gewand, ein helles Unterkleid mit einem übergelegten roten Mantel, trug schon Böcklins 'Euterpe'.

Auch in der formalen Gestaltung der Gewänder zeigt sich der Einfluß des Schweizers und wird am anschaulichsten im Vergleich mit Böcklins 'Herbstgedanken'. Das in kleinen Falten leicht schwingende Kleid der Figur dieses Gemäldes gestaltet Lechter für seine später entstandene 'Muse' in der gleichen Weise. Die Haartracht der Böcklinschen Frauengestalten übernimmt Lechter auch für viele seiner Figuren wie ebenso dessen südländischen Frauentypus - Böcklin wählte bekanntlich fast ausschließlich seine italienische Ehefrau zum Modell - was besonders deutlich in Lech-
b.9 ters Figur des Bildes 'Muse am Meer' zu erkennen ist.

Damit wären wir am Ende unserer Erläuterungen zur Stellung Melchior Lechters innerhalb der Kunstgeschichte angelangt. Wie wir darlegen konnten, hat Lechters Werk die vielfältigsten An-

regungen und Einflüsse in sich aufgenommen, verarbeitet und umgeformt. Unter allen jedoch scheint uns der Symbolismus die nachhaltigsten Spuren hinterlassen zu haben, denn die Verwandtschaft Lechterscher Werke mit denen der Symbolisten ist sowohl in geistiger als auch in thematischer Beziehung die auffälligste.

Doch war Lechters Werk zu spezifisch und zur sehr von eigenen Erfahrungen und Vorstellungen geprägt, als daß es von zukunftsträchtiger Bedeutung hätte werden können. Lechter schuf einen Symbolismus eigenster Art, gleichsam einen esoterischen Symbolismus. Er hat mit seinem Oeuvre einen ganz persönlichen Beitrag zur Kunst der Jahrhundertwende geleistet.

5. ANMERKUNGEN

1) Im Taufregister des Bischöflichen Archivs in Münster sind folgende Namen aufgeführt:

Anna Maria Katharina Lechter	geb. 22. 8.1854
Bernhardine Maria Lechter	geb. 23.10.1855
Wilhelm Ferdinand Lechter	geb. 26.11.1857
Johanna Clementine Katharina Lechter	geb. 1. 1.1860
Theodor Ferdinand Lechter	geb. 12. 1.1861
Johann Wilhelm Maria Lechter	geb. 24. 6.1862
Melchior Johannes Lechter	geb. 2.10.1865
Henriette Wilhelmina Lechter	geb. 10.12.1868

2) s. Taufregister Bischöfliches Archiv, Münster und vgl. W. Raub, Melchior Lechter als Buchkünstler, Köln 1969, S.51 Nr.4

3) zit. in: B. Borchmeyer, Melchior Lechter und Münster, Erinnerungen an seinen letzten Besuch. In: Münsterischer Anzeiger 9.10.1938

4) F. Wolters, Melchior Lechter. München 1911

5) zit. in: a.a.O. (Anm. 3) B. Borchmeyer

6) F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 27

7) P. Lange, Melchior Lechter. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 49 Bd. 97, Braunschweig 1905

8) P. Lange, a.a.O. (Anm. 7) S. 1

9) M. Rapsilber, Melchior Lechter. In: Berliner Kunst, III Sonderausgabe der Berliner Architekturwelt. Berlin 1904 S. 9

10) M. Hoffmann, Mein Weg mit Melchior Lechter. In: Castrum Peregrini LXXII-III-IV, Amsterdam 1966 S. 24

11) P. Lange, a.a.O. (Anm. 7) S. 27

12) Nachlaß Lechter, Deutsches Literaturarchiv, Schiller-Nationalmuseum, Marbach (SNM), Brief an Anna Lechter vom 16.4.1893

13) zit. in: B. Borchmeyer, a.a.O. (Anm. 3)

14) Weitere Graphitstudien, datiert 1886, zeigen das Festspielhaus und den Hofgarten in Bayreuth, vgl. A. Wilhelm, Lechter und George und ihr Problem der künstlerischen Inspiration. Diss. Münster 1948 S. 35

15) zit. in: G. Fuchs, Melchior Lechter. In: Deutsche Kunst und Dekoration 1, Darmstadt 1898 S. 164

16) G. Fuchs, a.a.O. (Anm. 15) S. 164

17) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) 'Aus: Sieben Nächte am mystischen Quell', o.D. und 'Eine Faust-Sinfonie von Franz Liszt', 1892, s. Textanhang

18) zit. in: P. Lange, a.a.O. (Anm. 7) S. 34

19) Nachlaß Lechter, Brief an Anna Lechter vom 18.10.1894, a.a.O. (Anm. 12)

20) vgl. P. Lange, a.a.O. (Anm. 7) S. 29

21) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 6.2.1893

22) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 10.1.1893

23) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 29.3.1893

24) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 6.2.1893

25) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 29.3.1893

26) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 20.5.1893

27) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 20.5.1893

28) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 25.6.1893

29) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 22.10.1893

30) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 2.12.1893

31) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 2.12.1893

32) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Briefe an Anna Lechter passim

33) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 18.6.1894

34) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 3.8.1894

35) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 20.11.1894

36) Frau Helga Paul, Pastorin in Wanzleben, teilte mir auf meine schriftliche Anfrage hin mit, daß drei der Fresken durch Feuchtigkeit im Mauerwerk weitgehend zerstört worden sind. Nur das Fresko von Karl dem Großen ist noch erhalten.

37) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 18.6.1894

38) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 18.6.1894

39) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 21.4.1894

40) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 21.4.1894

41) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 3.8.1894

42) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 17.9.1894

43) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 1.6.1895

44) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 16.9.1895

45) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 14.10.1895

46) A. Verwey, Aan Melchior Lechter. In: De Nieuwe Tuin, Amsterdam 1898, S. 40. Deutsch in: Übertragungen aus den Werken von Albert Verwey. In: Blätter für die Kunst, Berlin 1904, S. 36 ff.

47) M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 15-20. Die Wohnung Lechters in der Kleiststraße wurde während des 2. Weltkrieges zerstört. Die Wohnungsauflösung war bereits nach seinem Tod durch Marguerite Hoffmann vorgenommen worden.

48) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 20.5.1893

49) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 28.1.1896. Das Bild blieb wahrscheinlich unvollendet.

50) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 1.6.1895

51) vgl. A. Wilhelm, a.a.O. (Anm. 14) S. 66

52) J. Bergenthal, Melchior Lechter. In: Das schöne Münster Jg. 3 Münster 1931, S. 280

53) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 3.9.1896

54) J. Norden, Bei Melchior Lechter. In: Die Gegenwart 59/60 Berlin 1901, S. 200

55) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 21.8.1897. Dieses Glasgemälde präsentierte Lechter im Atelier von Curt Stoeving, Berlin, vom 26.12.1897 - 2.1.1898

56) zit. in: F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 34

57) zit. in: C. Bänfer, Der Beitrag Melchior Lechters zur Buchkunst des Jugendstils. In: Westfalen 36, Münster 1958, S. 256

58) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 24.12.1898

59) vgl. P. Lange, a.a.O. (Anm. 7) S. 201

60) Der Pallenbergsaal wurde im 2. Weltkrieg fast vollständig zerstört, erhalten blieb lediglich eine Säule und das linke der drei Teile des Glasgemäldes, heute im Kunstgewerbemuseum Köln.

61) M. Lechter, Sieben Nächte am mystischen Quell. In: Blätter für die Kunst, 7. Folge, Berlin (März), 1904, S. 48

62) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 10.3.1899

63) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 10.3.1899

64) vgl. M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 83

65) vgl. M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 77-89 und P. Lange, a.a.O. (Anm. 7) S. 200-208

66) In: Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches, Weltausstellung in Paris 1900, Berlin, 1900, S. 237

67) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 14.2.1903. Eine briefliche Bemerkung Lechters deutet auf eine weitere Ausstellung in Düsseldorf hin, deren genauer Zeitpunkt jedoch nicht festgestellt werden konnte (Brief an Anna Lechter vom 5.7.1903)

68) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 14.10.1902

69) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 107

70) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 107

71) P. Lange, a.a.O. (Anm. 7) S. 204

72) T. Burckhardt, Siena, Stadt der Jungfrau. Olten und Lausanne, 1958

73) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Marga Oppenheimer vom 19.4.1927

74) Zwei weitere Kopien von insgesamt sechs in Italien gemalten (nach M. Hoffmann , a.a.O. Anm. 10, S. 16), 'Bildnis der Battista Sforza' nach Piero della Francesca sowie der Mittelteil eines Triptychons 'Madonna, Matthäus und Nikolaus' nach Bernardo Daddi sind ebenfalls 1902 datiert und sollen zur gleichen Zeit entstanden sein. Allerdings werden die Originale in den Uffizien in Florenz aufbewahrt, was die beiden Möglichkeiten zuläßt, daß Lechter sie auch dort kopiert hat, demnach im Jahre 1901 auch Florenz besucht hat, oder, daß die Gemälde vormals im Besitz der Pinakothek von Siena waren.

75) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 1.4.1902

76) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 21.2.1903

77) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 5.7.1903

78) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 2.6.1905

79) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 30.7.1905

80) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 19.8.1905

81) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 8.10.1906

82) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 2.6.1906

83) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 1.4.1906

84) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 2.5.1906. Lechter hat eine eigene Deutung dieses Bildes hinterlassen mit dem Titel: Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908, s. Textanhang.

85) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 20.10.1906

86) M. Lechter, a.a.O. (Anm. 61) S. 47

87) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Tagebuch vom 20.5.1909 - 5.12.1909 sowie drei Einzeleinträge von 1914 und 1917

88) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 23.12.1906

89) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Karte an Anna Lechter vom 24.6.1910

90) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 25.6.1910

91) Henry, Steele Olcott (1832 New Jersey, USA - 1907 Adyar, Indien) Journalist und Mitbegründer der TG. Nachfolger von H. P. Blavatsky als Präsident der TG.

Helena, Petrowna Blavatsky (1831 Ukraine, Rußland - 1891 London) Die bedeutendste Okkultistin des 19. Jh. und Gründerin der TG. Führte ein abenteuerliches Leben, hat zahlreiche Werke hinterlassen, darunter 'Die entschleierte Isis', 'Die Geheimlehre' und 'Schlüssel zur Theosophie'.

In welchem Jahr Lechter der Theosophischen Gesellschaft beitrat, läßt sich nicht feststellen. In jedem Fall ist er spätestens seit 1910 Mitglied, wie aus dem Brief Alexander von Bernus' an Lechter vom 18.8.1910 hervorgeht.

92) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Tagebuch der indischen Reise

93) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Tagebuch der indischen Reise

94) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Tagebuch der indischen Reise

95) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Tagebuch der indischen Reise

96) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Tagebuch der indischen Reise

97) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 20.4.1912

98) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 5.10.1912

99) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Hilsdorf vom 5.11.1929

100) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Hilsdorf vom 5.11.1929

101) vgl. W. Raub, Melchior Lechter als Buchkünstler, Köln 1969, S.40

102) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter, 1918

103) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Wiesi de Haan vom 29.8.1916

104) M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10)

105) zit. in: W. Raub, a.a.O. (Anm. 101) S. 13

106) vgl. M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 56 und A. Wilhelm, a.a.O. (Anm. 14) S. 5 im Anhang, Brief an P. Lange vom 27.4.1921

107) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 48

108) vgl. M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 48

109) M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 106. Das Bild soll sich in Privatbesitz befinden.

110) Friedrich Wolters hatte sich, laut M. Hoffmann, das Vorkaufsrecht für 'Merlin und Viviane' erbeten. Der Verbleib des Bildes ist unbekannt.

111) M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 106

112) M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 106

113) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 110

114) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 112

115) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 113/114

116) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 128

117) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Dorothea Braus vom 25.6.1924

118) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 158

119) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 173

120) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 165

121) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 194

122) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 194

123) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 201

124) vgl. M. Lechter, Zum Gedächtnis Stefan Georges. Berlin 1934, S. 11

125) Nach M. Hoffmann wurde die Ausstellung bis zum 23.8.1934 verlängert.

126) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 219

127) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 222

128) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12). Hanna Bauer-Hilsdorf, Melchior Lechters letzte Tage. Für seine Freunde aufgezeichnet. Privatdruck.

129) vgl. R. Majut, Melchior Lechter. In: German Life and Letters 12, Oxford 1958/59, S. 195-203

130) zit. in: A. Lange, Das Wilhelminische Berlin. Berlin 1967, S. 73

131) zit. in: A. Lange, a.a.O. (Anm. 130) S. 106

132) zit. in: Berlin und die Provinz Brandenburg im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg.: Herzfeld, Berlin 1968, S. 84

133) zit. in: H. Herzfeld, a.a.O. (Anm. 132) S. 84

134) A. Lange, a.a.O. (Anm. 130) S. 71

135) zit. in: Zeitgeist im Wandel. Das Wilhelminische Zeitalter Bd. 1 Hrsg.: H.J. Schoeps, Stuttgart 1967, S. 106

136) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 1.4.1893

137) zit. in: W. Doede, Berlin, Kunst und Künstler seit 1870. Recklinghausen 1961, S. 81 ff.

138) vgl. R. Pfefferkorn, Die Berliner Sezession. Berlin 1972, S. 36

139) zit. in: R. Pfefferkorn, a.a.O. (Anm. 138)

140) zit. in: Jugendstil in: Wege der Forschung Bd. CX. Darmstadt 1971, S. 36/37

141) F. Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Zweiter Teil 'Vom Gesindel'

142) Aus uns unbekannten Gründen hat Lechter sein Vorhaben nicht verwirklicht.

143) zit. in: J. Hermand, Gralsmotive um die Jahrhundertwende. in: DVj. 36, 1962

144) vgl. M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 41 und vgl. Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: 'Der Schweigende Wächter' 1918, S. 9 und vgl. M. Lechter, 'Ein Achtblättriger Lotus', 1935

145) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Willem de Haan vom 23.9.1922

146) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 6.10.1906

147) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 19.8.1905

148) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 9.12.1897

149) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 24.3.1906 und vgl. J. Wißmann, Melchior Lechter. Recklinghausen, 1966, S. 8

150) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Zit. aus: 'Ein Tag, ein Glück, ein Traum!' Prosatext, November 1892

151) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 25.12.1906

152) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 147

153) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 24.1.1894

154) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Prosatext 'Blumenpflücken' April, 1892

155) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 99/100

156) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 99

157) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 16.9.1895

158) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 77

159) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 72

160) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 147

161) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Hilsdorf vom 5.11.1923

162) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Tagebuch 'Träume', 1903

163) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Hanna Bauer-Hilsdorf vom 18.6.1935

164) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Tagebuch-Eintragung vom 27.12.1914

165) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 12) S. 63

166) zit. in: J. Wißmann, a.a.O. (Anm. 149) S. 11

167) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Hilsdorf vom 5.11.1923

168) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) in: 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter', 1918

169) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 8.12.1903

170) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 24.12.1903

171) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Hilsdorf vom 5.11.1923

172) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 28.8.1907

173) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter o.D. 1897

174) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Hilsdorf vom 21.12.1931

175) F. Wolters, Stefan George und die Blätter für die Kunst. Berlin, 1930, S. 9

176) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 6.2.1893

177) vgl. Matth. 26,38

178) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 6.2.1893

179) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 16.9.1895

180) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 16.9.1895

181) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 16.9.1895

182) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 16.9.1895

183) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 16.9.1895

184) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 6.2.1893

185) In der Korrespondenz des Westf. Kunstvereins mit Privatbesitzern Lechterscher Gemälde finden wir diesen Hinweis auf 'Laura und Petrarca' von einer Bekannten Lechters, deren Tochter sein Patenkind war.

186) zit. in: Francesco Petrarca, Das lyrische Werk, o.J. Deutsch von Benno Geiger. Canzoniere: 14. Kanzone, 1. Vers, S. 200

187) vgl. M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 16

188) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter', 1918 S. III

189) s. H.E. Miers, Lexikon des Geheimwissens, München 1976, Stichwort: Musen

190) zit. in: M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 18

191) vgl. Die Melchior-Lechter-Ausstellung bei Ed. Schulte. In: Kölner Tageblatt 23.4.1903

192) M. Lechter.'Aus: Sieben Nächte am mystischen Quell.' Zit. in: Blätter für die Kunst, 7. Folge, Berlin März 1904, S. 47

193) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 1.6.1895

194) vgl. Universal-Lexikon in 2 Bänden, Köln, Stichwort: Blaue Blume

195) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 1.6.1895

196) vgl. 2. Mos. 16,10 - 2. Mos. 40,34 - 5. Mos. 1,33 und Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

197) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Wasser, und vgl. F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 44

198) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) 'Aus: Sieben Nächte am mystischen Quell.'

199) M. Lechter a.a.O. (Anm. 192) S. 47

200) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Edelsteine

201) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Sieben und vgl. F.C. Endres, Mystik und Magie der Zahlen, Zürich 1951, S. 159ff.

202) vgl. F.C. Endres a.a.O. (Anm. 201) S. 135ff.

203) zit. nach M. Lechter. In: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 46

204) s. Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg.: Engelbert Kirschbaum. Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1970, Stichwort: Rose

205) zit. in: F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 52

206) vgl. F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 52

207) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Harze

208) vgl. Psalm 43,3

209) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Harze

210) vgl. W. Nölle, Wörterbuch der Religionen. München 1960. Stichwort: Weihrauch

211) vgl. 2. Mos. 30,34 und vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

212) vgl. M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 86

213) vgl. M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 86

214) s. Lexikon der Symbole, Hrsg.: W. Bauer und J. Dümotz, Gütersloh, Stuttgart, Wien o.J. S. 45 und vgl. G.W. Gessmann, Die Geheimsymbole der Alchymie, Arzneikunde und Astrologie des Mittelalters. Ulm 1959, S. 70

215) Diese Information verdanken wir M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 87

216) s. 1. Chron. 29,2

217) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

218) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Neun und s. F.C. Endres, a.a.O. (Anm. 201) S. 185ff.

219) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Ain Soph

220) s. Lexikon der christlichen Ikonographie, a.a.O. (Anm. 204) Stichwort: Pfau

221) s. E. Lennhoff, O. Posner, Internationales Freimaurerlexikon. Wien, München, 1975, Stichwort: Rose

222) s. W. Nölle, a.a.O. (Anm. 210) Stichwort: Rosenkranz

223) vgl. M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 46

224) zit. nach M. Lechter in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 46

225) s. F.C. Endres, a.a.O. (Anm. 201) S. 135ff.

226) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

227) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

228) vgl. Lexikon der Ägyptischen Kultur, München, o.J. Stichwort: See, heiliger

229) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 21.8.1907. In diesem Brief gibt uns Lechter eine Charakterisierung der um den Brunnen gruppierten Figuren.

229a) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 21.8.1907

230) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 21.8.1907

231) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

232) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Dreieck und s. Lexikon der Symbole , a.a.O. (Anm. 214) S. 39

233) vgl. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Elemente

234) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter', 1918, S. IX

235) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Willem de Haan vom 9.6.1926

236) s. 5. Joh. 12,31 - 14,30 - 16,11 und Off. 1,5

237) s. Off. 1,8

238) s. Off. 3,5

239) s. Off. 1,7

240) vgl. Nachlaß Lechter a.a.O. (Anm. 12) 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter', 1918, S. V

241) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 240 ebd.)

242) s. Off. 5,11

243) s. Off. 4,6 - 4,7 - 4,8

244) s. Off. 1,12

245) s. Off. 4,5

246) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Siebengeist

247) s. Off. 1,20

248) s. Off. 22,1

249) s. Joh. 1,29

250) s. Off. 21,6

251) s. Off. 1,12

252) s. H.E. Miers, a.a.O, (Anm. 189) Stichwort: Fünf

253) s. Off. 8,3

254) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

255) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 254 ebd.)

256) s. Off. 7,1

257) s. Off. 4,2ff.

258) s. Off. 4,6ff.

259) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter', 1918, S. V

260) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 259 ebd.) S. VII

261) vgl. Lexikon der Symbole, a.a.O. (Anm. 214) S. 210

262) s. Spr. 15,3

263) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Rosenkreuzer. Dr. Franz Hartmann (1838-1912) war die bekannteste deutsche Persönlichkeit in der Theosophie und gleichzeitig ihr nüchternster Interpret. 1896 gründete er die Deutsche TG, die die direkte geistige Erbschaft H.P. Blavatskys antrat. Hartmann hat zahlreiche Schriften über Theosophie und verwandte Themen hinterlassen u.a. 2 Übersetzungen der Bhagavad-Gita.

264) zit. in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 106

265) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Shamballa

266) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Arkanschule

267) s. 2. Mos. 24,15

268) vgl. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Dhyana-Chohans. Dr. Hobart L.G. von Purucker (1874-1824), gebürtiger Amerikaner, wuchs in Europa auf, studierte mehrere Sprachen und wurde 1929 Präsident der TG. Sein Versuch, durch eine weltweite Bruderschaftsbewegung die zahllosen, zerstrittenen theosoph. Gesellschaften wieder zu vereinigen, scheiterte. Er hinterließ mehrere Werke.

269) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Meister

270) vgl. Lexikon der Symbole, a.a.O. (Anm. 214) S. 30

271) vgl. Lexikon der Symbole, a.a.O. (Anm. 214) S. 59

272) Nachlaß Lechter a.a.O. (Anm. 12) 'Das Märchen vom Sinn', 1928

273) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Erläuterungen zu 'Der achtblättrige Lotus', 1935

274) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Ankh

275) Zit. nach M. Lechter in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 67, vgl. Lexikon der Symbole, a.a.O. (Anm. 214) und vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) 'Über die Symbolik der Aschen-Urne auf dem Friedhofe zu Baden-Baden', o.J.

276) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter', 1918 S. VI

277) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908 und s. Lexikon der Symbole, a.a.O. (Anm. 214) S. 440ff.

278) s. Hermann Leicht, Illustrierte Kunstgeschichte der Welt, München o.J. S. 157

279) vgl. Lexikon der Symbole, a.a.O. (Anm. 214) S. 69

280) s. H. Leicht, a.a.O. (Anm. 278) S. 157

281) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Avatara und vgl. Lexikon der Symbole, a.a.O. (Anm. 214) S. 87-88

282) s. Lexikon der Symbole, a.a.O. (Anm. 214) S. 69

283) s. Geschichte der Religionen, Hrsg. Günter Lanczkowski, Frankfurt 1972, S. 56

284) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Fünf und s. F.C. Endres a.a.O. (Anm. 201) S. 141ff.

285) s. H.E. Miers, a.a.O. (Anm. 189) Stichwort: Edelsteine

286) zit. nach M. Lechter in: M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 100

287) vgl. M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 19

288) s. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908 und 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter', 1918 (aufgeführt im Textanhang)

289) vgl. G. Haupt, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Diss. Leipzig, 1941 S. 65ff.

290) vgl. G. Haupt, a.a.O. (Anm. 289) S. 84ff. und vgl. T. Pakraduny (Hrsg.), Die Welt der geheimen Mächte, Innsbruck, o.J. S. 195ff.

291) zit. in: T. Pakraduny, a.a.O. (Anm. 290) S. 205

292) vgl. G. Haupt, a.a.O. (Anm. 289) S. 99ff. und vgl. T. Pakraduny, a.a.O. (Anm. 290) S. 204ff.

293) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

294) vgl. G. Haupt, a.a.O. (Anm. 289) S. 75ff.

295) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Über die Symbolik im 'Panis Angelorum', 1908

296) vgl. G. Haupt, a.a.O. (Anm. 289) S. 107ff.

297) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 10.3.1899 und vgl. M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 3) S. 87ff. und vgl. F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 49

298) vgl. Die Kabbala von Papus. Einführung in die jüdische Geheimlehre. Autorisierte Übersetzung von Julius Nestler, Wiesbaden, o.J. S. 127

299) s. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 16.9.1895

300) vgl. G. Haupt, a.a.O. (Anm. 289) S. 113 und T. Pakraduny, a.a.O. (Anm. 290) S. 206

301) vgl. G. Haupt, a.a.O. (Anm. 289) S. 112ff. und T. Pakraduny, a.a.O. (Anm. 290) S. 197

302) zit. nach M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 72

303) vgl. Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Theodor Hilsdorf vom 21.12.1931

304) vgl. M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 74

305) vgl. Anm. 263 Stichwort: Rosenkreuzer

306) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Theodor Hilsdorf vom 29.1.30

307) vgl. U. Christoffel, Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien 1948, S. 127

308) zit. in: H.H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 1978, S. 50

309) zit. in: Jugendstil. Hrsg.: J. Hermand. Wege der Forschung Bd. CX, Darmstadt 1971, S. 43

310) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Brief an Anna Lechter vom 6.2.1893

311) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12)

312) zit. in: H.H. Hofstätter, a.a.O. (Anm. 308) S. 151

313) vgl. M. Rapsilber, a.a.O. (Anm. 9) S. 4

314) vgl. W. Raub, a.a.O. (Anm. 2) S. 30

315) vgl. U. Christoffel, a.a.O. (Anm. 307) S. 1/2

316) vgl. U. Christoffel, a.a.O. (Anm. 307) S. 144

317) zit. in: Lexikon des Symbolismus. Hrsg. Jean Cassou, Gütersloh, o.J. S. 17

318) zit. in: Lexikon des Symbolismus, a.a.O. (Anm. 317) S. 19

319) vgl. Jugendstil, a.a.O. (Anm. 309) S. 443

320) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) Prosatext 'Glücksfälle', 1892

321) zit. in: 'Aus: Sieben Nächte am mystischen Quell. Der Mittag'. In: Blätter für die Kunst. 7. Folge, Berlin (März) 1904, S. 146/147

322) Nachlaß Lechter, a.a.O. (Anm. 12) 'Das Märchen vom Sinn', 1927

323) zit. in: R. Bachleitner, Die Nazarener. München 1976, S. 14

324) zit. in: R. Bachleitner, a.a.O. (Anm. 323) S. 33

325) vgl. R. Bachleitner, a.a.O. (Anm. 323) S. 40

326) zit. in: Lexikon des Symbolismus, a.a.O. (Anm. 317) S. 47

327) vgl. M. Hoffmann, a.a.O. (Anm. 10) S. 99/100

328) vgl. F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 39/40

329) vgl. F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 41

330) vgl. F. Wolters, a.a.O. (Anm. 4) S. 39

331) zit. in: Arnold Böcklin. Leben und Werk in Daten und Bildern. Hrsg.: Lutz Tittel, Frankfurt 1977, S. 142

332) zit. in: Arnold Böcklin 1827 - 1901. Ausstellung 21. Juni bis 11. Aug. 1974, Kunstmuseum Düsseldorf, S. 35

333) vgl. Biographischer Abschnitt I, S. 14

6. BIBLIOGRAPHIE

6.1 Schriften von Melchior Lechter:

Lechter, Melchior: 'Eine Faust-Sinfonie von Franz Liszt. Nach der Aufführung im Opernhaus zu Berlin, am 7. Januar 1892. Unter der genialen Leitung von Felix Weingartner'. (9-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Accord'. 9. März 1892 (2-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Tristan und Isolde (Richard Wagner), nach der Aufführung von Tristan und Isolde am 2. April 1892, Berlin' (5-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Blumenpflücken! Pastell-Entwurf von Ludwig von Hoffmann'. April 1892 (3-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Meine Bilder'. Berlin, Ostern 1892 (2-seitiges Manuskript einmal kursiv - einmal in Majuskeln), SNM

Lechter, Melchior: 'Unter Blüthen?'. 8. Mai 1892 (4-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Ein Tag, ein Glück, ein Traum! Arnold Böcklin's Frühlingserwachen'. Berlin, November 1892 (4-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Glücksfälle'. 1892 (2-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Scherzo I. Allegro furioso
II. Andantino
III. Allegro, molto presto'. Januar 1893 (8-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Aus: Sieben Nächte am mystischen Quell'. In: Blätter für die Kunst, 7. Folge, Berlin, März 1904 S. 46 - 48
oder:
'Aus: Sieben Nächte am mystischen Quell'. o.J. (18-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Hymne an Traum und Nacht'. o.J. (2-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Über die Symbolik im Panis Angelorum'. Berlin: von Holten 1908, Privatdruck, SNM

Lechter, Melchior: 'Über die Symbolik der Aschen-Urne auf dem Friedhof zu Baden-Baden. Aus einem Brief von Melchior Lechter.' (Manuskript) o.J., SNM

Lechter, Melchior: Tagebuch vom 20.5.1909 - 5.12.1909 mit 3 Einzeleintragungen aus den Jahren 1914, 1915, 1917. (Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Tagebuch der indischen Reise'. (Als Manuskript gedruckt, Opus II der Einhorn-Presse), Berlin: von Holten 1912, SNM

Lechter, Melchior: 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter'. Berlin, 1918 (maschinenschriftlich), SNM

Lechter, Melchior: 'Nein nicht unbedeutsam ...'. (Gedicht) Capri, 25.6.1924, SNM

Lechter, Melchior: 'Das Märchen vom Sinn. Ein Mysterium'. (Als Manuskript gedruckt) Opus V der Einhorn-Presse. Berlin: von Holten 1927

Lechter, Melchior: 'Für Marga'. (Gedicht) Capri, 10. September 1928 (2-seitiges Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Zum Gedächtnis Stefan Georges. Mit einem Nachwort und zehn Symbolen'. Berlin: Bondi, 1934

Lechter, Melchior: 'In den Nächten tönt ...'. (Gedicht) Berlin, 29.4.1935 (Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Wesak'. (Gedicht) Berlin, 18./19.5.1935 (Manuskript), SNM

Lechter, Melchior: 'Erste Wallfahrt zum Grabe Rainer Maria Rilkes und zum Chateau de Muzot am 29. Sept. 1935. Dargestellt in 17 Bildern nach eigenen Natur-Aufnahmen. Zum Buch als Kunstwerk einmalig vom Pilger geformt im December-Mond 1935'. Institut für Literaturwissenschaft, Kiel

Lechter, Melchior: 'Ein achtblättriger Lotus. Gebete der Nacht. Mit einem nirvanischen Vor- und Nachgesang'. (Als Manuskript einmaliger Sonderdruck) Opus VII der Einhorn-Presse. Berlin: von Holten 1935, SNM

6.2 Schriften über Melchior Lechter

Ausstellungskataloge:

Gurlitt, Fritz: Permanente Kunstausstellung Berlin ... Erste Ausstellung von Werken Melchior Lechters, Berlin, 1896 (SNM)

Weltausstellung in Paris 1900: Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs. Berlin, 1900

Sonderausstellung für alte und moderne christliche Kunst zu Aachen unter dem Ehrenvorsitz Sr. Eminenz des hochwürdigen Herrn Kardinals und Erzbischofs Dr. Antonius Fischer in Cöln vom 15. August - Ende September 1907 (Aachen Suermondt-Ludwig-Museum)

Kunst-Salon Fritz Gurlitt: Ausstellung von Werken Melchior Lechters. Ein Glasgemälde-Triptychon für das Sanctuarium einer Dame, Panis Angelorum, Mysterium Christi und 63 andere Arbeiten. März, April 1908 (LMM)

Ausstellung von Werken Melchior Lechters im Landesmuseum der Provinz Westfalen zu Münster i.W. vom 23. Januar bis zum 28. März 1910. Aus Anlaß der Einfügung des vom Westfälischen Provinziallandtag zum Gedenken an die Anwesenheit Sr. Majestät des Kaisers im Jahre 1907 gestifteten Glasgemälde-Triptychons. (UB Münster)

Akademie der Künste zu Berlin: Frühjahrsausstellung Mai/Juli 1919 (Nationalgalerie, Berlin)

Akademie der Künste zu Berlin: Frühjahrsausstellung Mai/Juni 1924 (Nationalgalerie, Berlin)

Einladung zu einer Sonder-Ausstellung: Die Morgen auf der kristallenen Insel, das deutsche Tal und die drei Gesichte. Fünfzig Werke der Malerei von Melchior Lechter in seinen Räumen ... von Sonntag, den 1. März bis einschließlich Sonntag, den 15. März 1925 (SNM)

Einladung zu einer Sonder-Ausstellung: Das Altar-Kultbild: Eine Buddha-Adoration, Maha-Deva, Nachsommer-Gesichte auf Süden-Inseln und aus den Odinsee-Geländen. Fünfundfünfzig Werke der Malerei von Melchior Lechter in seinen Räumen ... von Sonntag, den 1. März bis einschließlich Sonntag, den 15. März 1931 (LMM)

Vierte Große Sonder-Ausstellung in der Galerie Gurlitt von Werken von Melchior Lechter - Mitglied der Preussischen Akademie der Künste. Mit einem Gedächtnis-Raum für den Dichter Stefan George. Im Marien-Maien-Mond des Jahres 1934 (UB Münster)

Preußische Akademie der Künste. Berlin, Unter den Linden 3 Frühjahrs-Ausstellung März-April, 1939

Wißmann, Jürgen: Melchior Lechter. Gedächtnisausstellung zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages. Westf. Kunstverein Münster, 17. Okt. - 14. Nov. 1965 Recklinghausen, 1965

Apfelstaedt, Max: Der Künstler Melchior Lechter. Zum ersten Jahrestag seines Todes. - In: Münsterischer Anzeiger (Münster) 9.10.1938.

Bänfer, Carl: Der Beitrag Melchior Lechters zur Buchkunst des Jugendstils. - In: Westfalen 36 (Münster 1958) S. 255-280

Bänfer, Carl: Bild und Wort im illustrativen Schaffen der letzten hundert Jahre. Probleme der jüngeren Buchillustration. - Münster, Phil.Diss. 1952 (Maschinenschr.) S. 73-76 über ML.

Bauer, Johanna: Melchior Lechters letzte Tage. Für seine Freunde aufgezeichnet. o.J. - Privatdruck, SNM

Bergenthal, Josef: Melchior Lechter. - In: Das schöne Münster. Jg. 3 (Münster 1931) H. 18 (=Bedeutende Söhne der Stadt Münster) S. 280.

Bode, Ingrid: Die Autobiographien zur deutschen Literatur, Kunst und Musik 1900-1965. Bibliographie und Nachweise der persönlichen Begegnungen und Charakteristiken (= Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte 2.) Stuttgart, 1966

Bode, Wilhelm: Künstler im Kunsthandwerk II. - In: Pan 3 (Berlin 1897) S. 112 ff.

Boehringer, Robert: Mein Bild von Stefan George. 2. erg. Aufl. - Düsseldorf, München: Küpper 1967. S. 17-81, 280 ff; im Tafel-Anhang Taf. 49-53, 62.

Bogeng, Gustav Adolf Erich: Melchior Lechter. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde, Neue Folge 7,2 Bielefeld und Leipzig (1915-16) S. 370 ff.

Bondi, Georg: Erinnerungen an Stefan George. Mit einer Bibliographie. - Berlin 1934, S. 7

Borchmeyer, Bärbel: Melchior Lechter und Münster. Erinnerungen an seinen letzten Besuch. - In: Münsterischer Anzeiger, (Münster) 9.10.1938

Bott, Gerhard: Kunsthandwerk um 1900. Jugendstil. - Darmstadt 1965. S. 212, S. 237 und Nr. 264

Breysig, Kurt: Melchior Lechter. - In: Castrum Peregrini 91, 1970 S. 25-29 s. unter C (= Castrum Peregrini)

Breysig, Kurt: Aus meinen Tagen und Träumen
Memoiren, Aufzeichnungen, Briefe, Gespräche.
Berlin, de Gruyter 1962

Breysig, Kurt: Vom deutschen Geist und seiner Wesensart.
Stuttgart-Berlin, 1932
S. 229 über Lechters Mystik

Brüggemann, Christa: Der Büchermacher Stefan Georges.
Melchior Lechter, ein vergessener Künstler des Jugendstils. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 5.10.1965, S. 2

Brüning, Adolf: Katalogeinleitung. In: Ausstellung von Werken
Melchior Lechters im Landes-Museum der Provinz Westfalen
zu Münster ... 1910, S. 5-7

Deutsche Buchkunst 1890 bis 1960. Bd. 1,2. - Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 1963. - Bd. 1: Text von Georg Kurt Schauer.
S. 51-53 Bd. 2: Abbildungen und Bibliographie, zusammengest. vom Vorstand der Gesellschaft. Taf. 12-15

Buesche, Albert: Harfe und Sternenmantel. Melchior Lechter-Graphik in der Kunstbibliothek. - In: Der Tagesspiegel (Berlin), 11.12.1965.

Dessoir, Max: Buch der Erinnerung. - Stuttgart, 1946, S. 274-276

Diederichs, Eugen: Aus meinem Leben. - Jena 1927 (^{2}1938) S. 33

Diederichs, Eugen: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen.
Düsseldorf, Köln 1967. S. 101 ff. und 123 ff.

Dietz, Ludwig: Muster des Jugendstils. Maurice Maeterlincks
'Schatz der Armen' in Melchior Lechters Gestalt. - In:
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.11.1965.

Dresdner, Albert: Berliner Kunst. In: Der Kunstwart Okt. 1902,
S. 91-93

Engelsing, Rolf: Melchior Lechter-Ausstellung in Berlin.
In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Jg. 22 Nr. 7
(Frankfurt 25. Jan. 1966) S. 97-99

Eschenburg, Harald: Melchior Lechter. - In: Das deutsche Wort
(=Die literarische Welt. Neue Folge 10, Neue Folge 2)
Nr. 24 (Berlin 1934) S. 10

Faesi, Robert: Erlebnisse, Ergebnisse, Erinnerungen. - Zürich 1963
S. 353 ff.

Fechter, Paul: Melchior Lechter. - In: Deutsche Zukunft. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft und Kultur. Hrsg.:
Fritz Klein Jg. 2 Nr. 19 (Berlin 1934) S. 8

Fechter, Paul: Vergangenes Europa. Zur Melchior Lechter-Ausstellung. - In: Deutsche Rundschau 60 (Leipzig 1934) S. 140-144.

Fechter, Paul: Melchior Lechter. Der Maler aus dem Stefan-George-Kreis. - In: Berliner Tageblatt 9.10.1937.

Frommel, Wolfgang: (Katalogeinleitung. In:) Vierte große Sonderausstellung in der Galerie Gurlitt...1934, S. 5-7

Fuchs, Georg: Melchior Lechter. - In: Deutsche Kunst und Dekoration 1, Darmstadt (März) 1897/98, S. 161-192 Erste umfassende Darstellung mit zahlreichen Abb.

Fuchs, Georg: Melchior Lechter. - In: Die Umschau. Hrsg.: J.H. Bechhold. Jg. 2 Frankfurt 1898, S. 451-456, S. 470-475

Fuchs, Georg: Melchior Lechters Pallenberg-Saal. - In: Deutsche Kunst und Dekoration 13 (1903/04) S. 22-27

Fuchs, Georg: Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende. - München 1936, S. 135-136

George, Stefan, Friedrich Gundolf: Briefwechsel. Hrsg. von Robert Boehringer mit Georg Peter Landmann. - München und Düsseldorf 1962

George, Stefan: An Melchior Lechter. (Gedicht.) - In: Der Siebente Ring.

George, Stefan: M.L. (Gedicht.) - In: Das Jahr der Seele.

Giachi, Arianna: Melchior Lechter. Ein Buch der Erinnerung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 6.12.1966, Literaturblatt.

Gieseking, Franz Klemens: Hehrer Priester seiner Kunst. Umfassende Melchior Lechter-Gedächtnisausstellung des Westfälischen Kunstvereins im Landesmuseum. In: Münstersche Zeitung 16.10.1965.

Glasmalerei um 800-1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Abbildungsteil bearbeitet von Suzanne Beeh-Lustenberger. (= Kataloge des Hessischen Landesmuseums 2), Frankfurt 1967, Nr. 257

Grautoff, Otto: Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Leipzig 1901, S. 102-110

Grautoff, Otto: Der moderne künstlerische Handeinband in Deutschland. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 7,1 (1903/04) S. 49-76.

Grohmann, Will: Melchior Lechter. - In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 22, Leipzig 1928, S. 518 ff.

Gruna, Klaus: Das Bekenntnis des Melchior Lechter. Die Ausstellung im Landesmuseum für den vor 100 Jahren zu Münster geborenen Meister des Jugendstils. - In: Westfälische Nachrichten (Münster), 16.10.1965

Gundolf, Friedrich: Briefe. Neue Folge. Hrsg. von Lothar Helbing und Claus Victor Bock. (= Castrum Peregrini. 61-63.) Amsterdam 1965

Gundolf, Friedrich: Melchior Lechter zum fünfzigsten Geburtstag. (Gedicht) - In: M. Hoffmann: Mein Weg mit Melchior Lechter, S. 162

Guthmann, Johannes: Goldene Frucht. Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern. - Tübingen 1955, S. 158

H(ack), B(erthold): Noch ein Buch über Melchior Lechter. - In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Jg. 23 Nr. 17, Frankfurt 28.2.1967, S. 364 ff.

Heiberg, Ernst: Das Buch als Kunstwerk. - In: Die graphische Welt. Jg. 4 Nr. 13, Berlin, 24.4.1899 Sp. 158-161.

Heiberg, Ernst: Deutsche Kunst. - In: Die graphische Welt. Jg. 3 Nr. 9, Berlin, 1898 Sp. 84f.

Heinersdorff, Gottfried: Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte. - Berlin, 1914.

Helwig, Werner: Auf den Spuren des Jugendstils. Erlebnisse auf Capri, aufgeschrieben aus Anlaß einer Maeterlinck-Neuausgabe. - In: Der Tagesspiegel (Berlin), 17.10.1965 (Literaturblatt).

Helwig, Werner: Die unsichtbare Insel. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 28.7.1967 (Feuilleton).

Hermand, Jost: Gralsmotive um die Jahrhundertwende. - In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 36 (1962) S. 521-543.

Hermand, Jost: Jugendstil. Ein Forschungsbericht (1918-1926) In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 38, Stuttgart 1964, S. 70-110, S. 273-315.

Hildebrandt, Kurt: Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis. - Bonn, 1965, S. 50 und S. 140ff.

Hildebrandt, Kurt: Herrschaft und Dienst. - In: Die neue Rundschau. Jg. 1911, 1, Berlin, 1911, S. 443ff.

Hoerschelmann, Rolf von: Leben ohne Alltag. Berlin, 1947, S. 144

Hoesslin, Julius Konstantin von: Melchior Lechter und Max Klinger. In: Das Magazin für Literatur 71, Berlin, 1902, S. 401-404

Hoffmann, Dieter: Im Treibhaus der Jahrhundertwende. Maurice Maeterlinck - nur als Prachtband oder als Taschenbuch? - In: Die Welt der Literatur 3 Nr. 15, 21. Juli 1966, S. 11

Hoffmann, Marguerite: Mein Weg mit Melchior Lechter. Ein Künstler der Jahrhundertwende. Der Freund Stefan Georges. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse 1966

Hofstätter, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf. Köln, (Co. 1963) S. 174

Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. - Köln 1965, Du Mont, S. 28 und S. 157

Hofstätter, Hans H.: Jugendstil-Druckkunst. Unter Mitarbeit von W. Jaworska und S. Hofstätter. - Baden-Baden, 1968, S. 124ff., S. 146-149

Hohoff, Curt: Portrait eines Verlegers. Zum 100. Geburtstag von Eugen Diederichs. - In: Süddeutsche Zeitung (Stuttgart) 16.-18.6.1967 (Feuilleton).

Horn, Walter: Stil aus Zucht und Innerlichkeit. Zur Frühjahrsausstellung der Preuß. Akademie der Künste. - In: Die Kunst im Dritten Reich 3 (München 1939) S. 118ff., S. 124 Abb.

Jacobowski, Ludwig: (Besprechung von: M. Maeterlinck: Der Schatz der Armen...1898.) - In: Die Gesellschaft 15, Minden, Leipzig, 1899, S. 167

Jacoby, Karl: Melchior Lechter und der Kreis der 'Blätter für die Kunst'. (Mit 14 Abb.) - In: Philobiblon 11, Hamburg, Wien, 1939, S. 201-212

Jatho, Carl-Oskar: Melchior Lechter, der Meister des Pallenbergsaales. - In: Kölnische Volkszeitung 27.10.1940

Jatho, Carl-Oskar: Der Pallenbergsaal, ein Symbol der geistigen Bewegung in Deutschland um 1900. - In: Kölnische Zeitung Nr. 442, 18.6.1925 (Lit.- und Unterhaltungsblatt).

Jost, Heinrich: Die neue Buchkunst in Deutschland. - In: Imprimatur 9, Hamburg 1939/40, S. 105-107

Khaynach, Friedrich von: Melchior Lechters Glasgemälde in der Akademie. - In: Neue Preußische Kreuzzeitung (Berlin), 19.12.1909

Kleiss, Marietta: Eine Wegstrecke mit Melchior Lechter. - In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Jg. 23 Nr. 7, Frankfurt 24. Jan. 1967, S. 192-193

Knoch, Eberhard: Druckkunst des Jugendstils. Holzschnitte, Lithographien, Radierungen, Buchillustrationen. (Ausstellungskatalog) Berlin Charlottenburg, 1966

Knoch, Eberhard: Kunst und Dekoration 1851 - 1914
Ein Dokument Deutscher Kunst 1901 - 1976, Bd. 2
Ausstellung im Hessischen Landesmuseum 22. Okt. 1976 - 30. Jan. 1977. Darmstadt, 1976. S. 86ff. und Abb. S. 96

Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (Katalog), Abb.: Tafel 6a und b
Tafel 7a und b, Tafel 99

Lanckoronska, Maria Gräfin: Das Jugendstilornament in der deutschen Buchkunst. - In: Stultifera navis. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft 9, Basel, April 1952, S. 15ff. Über L. S. 15ff.

Landmann, Edith: Gespräche mit Stefan George. - Düsseldorf und München, 1963

Landmann, Georg Peter: Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie. - Hamburg, 1960

Lange, Pauline: Melchior Lechter. - In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte. Jg. 49 Bd. 97, Braunschweig, 1905, S. 23-39, S. 194-212

Leitmeier, Hans: Die Bedeutung des Jugendstils für das deutsche Buch und Walter Tiemanns Anteil daran. - In: Gutenberg-Jahrbuch (Mainz 1959) S. 192ff.

Lepsius, Sabine: Stefan George. Geschichte einer Freundschaft. Berlin, 1935, S. 31-32

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Bearbeitet, redigiert und hrsg. von Hans Vollmer. - Leipzig, 1956. Bd. 3 S. 194

Loubier, Hans: Die neue deutsche Buchkunst. - Stuttgart, 1921. S. 26-29; Taf. 15-20, 147, 150.

Loubier, Hans: Deutschland. - In: Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Hrsg. von Rudolf Krautzsch. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen 1902, S. 112-116

Majut: Rudolf: Melchior Lechter. - In: German Life and Letters 12, Oxford, 1958/59, S. 195-203

Mangoldt, Ursula von: Auf der Schwelle zwischen Gestern und Morgen. Begegnungen und Erlebnisse. - Weilheim, 1963. S. 108-111

Niemeyer, Wilhelm: Die Jahresernte deutscher Buchkunst. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 11,1 (1907/08) S. 79-82

Norden, Julius: Bei Melchior Lechter. - In: Die Gegenwart 59/60 Berlin, 1901, S. 200-202

Norden, Julius: Bei Melchior Lechter. - In: Berliner Künstler, Leipzig, 1902, S. 97-113

Nyssen, Leo: Kunstausstellungen. - In: Westfalenspiegel 14, 12, Dortmund, 1965, S. 40-41

Osborn, Max: Melchior Lechter. - In: Das Magazin für Literatur 65 (1896) Sp. 1473-1477

O(sborn), M(ax): Melchior Lechter. Zum 60. Geburtstag. - In: Vossische Zeitung (Berlin), 2.10.1925

Oschilewski, Walther Georg: Eugen Diederichs. - In: Imprimatur 9, Hamburg, 1939/40, S. 17-32

Ostrop, Max: Das künstlerische Verlagszeichen der Gegenwart. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde, Neue Folge 11,2 (1920) S. 147-159

Pastor, Willy: Kunstausstellungen. - In: Tägliche Rundschau, (Berlin) 13.12.1909

(Pfeiffer-Belli, Erich): Der Maler Melchior Lechter gestorben. - In: Frankfurter Zeitung 10.10.1937

Poppenberg, Felix: Buchkunst. (= Die Kunst 57/58) Berlin, 1908, S. 115-118

Rapsilber, Maximilian: Melchior Lechter. (= Berliner Kunst. 3. Sonderausgabe der Berliner Architekturwelt) - Berlin, 1904.

Rapsilber, Maximilian: Der Pallenbergsaal in Köln. - In: Die Post (Berlin) 7.1.1903 (Abend-Ausgabe).

Raub, Wolfhard: Melchior Lechter als Buchkünstler. Darstellung, Werkverzeichnis, Bibliographie. Köln-Greven, 1969

Raub, Wolfhard: 'Ich trachte nach meinem Werke'. Die Entstehung eines bibliophilen Lechter-Druckes. - In: Westfälische Nachrichten, (Münster) 11.6.1966

Raub, Wolfhard: Seine Wiege stand in Münster. Zum 100. Geburtstag des Buchkünstlers und Malers Melchior Lechter. Werk und Bedeutung. - In: Münstersche Zeitung, 30.9.1965

Rhenanus (Pseud.): Decadence. - In: Die Zeit. Hrsg. von F. Naumann, Jg. 2 Nr. 2 (9.10.1902) S. 52-55

Riegger-Baurmann, Roswitha: Schrift im Jugendstil. Freiburg, Phil. Diss. 1956. - In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 1 (9-10), Frankfurt 1958, S. 779-797

Riegger-Baurmann, Roswitha: Schrift. - In: Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Hrsg. von Helmut Seling. Eingel. von Kurt Bauch. Heidelberg, München 1959, S. 202-206

Riewerts, Theodor: Melchior Lechters 'Orpheus'. - In: Westfalen 21, Münster, 1936, S. 157-159, 4 Taf. XXII.

Rodenberg, Julius: Geschichte der Illustration von 1800 bis heute. - In: Handbuch der Bibliothekswissenschaft 1 (^{2}Wiesbaden 1952) S. 732-781

Rodenberg, Julius: Deutsche Pressen. Eine Bibliographie. Zürich, Wien, Leipzig: Amalthea-Verlag 1925-31, S. 150f., S. 239-242

Röhl, Alexandra: Mein Weg mit Melchior Lechter. Zu den Memoiren von Marguerite Hoffmann. - In: Die Drei 37, 5, Stuttgart, 1967, S. 336-339

Salin, Edgar: Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis. 2. Auflage. - München, Düsseldorf, 1954, vor allem S. 188ff.

Scharffenberg, Renate: Briefe Stefan Georges und Melchior Lechters an den Verlag J.A. Stargardt - In: Der Autographensammler 3,1, Marburg, Januar, 1953, S. 2-4

Schauer, Georg Kurt: Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jh., Königstein, 1962, S. 7

Scheller, Will: (Rezension von:) Melchior Lechter. Zum Gedächtnis Stefan Georges. Berlin 1934. - In: Die Literatur 36, Stuttgart, 1933/34, S. 668

Schmidt-Künsemüller, Friedrich Adolf: William Morris und die neuere Buchkunst. (= Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 4.) - Wiesbaden 1955, S. 123-128 und S. 130/131

Schonauer, Franz: Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (= rowohlts monographien. 44.) - Reinbek 1960, S. 68ff.

Schreyl, Karl Heinz: Melchior Lechter 1865-1937. (Ausstellung der) Kunstbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Staatliche Museen Berlin. Dezember, 1965 - Januar, 1966. Berlin (1965): von Holten.

(Schröder, Rudolf Alexander:) Besprechung von: Deutsche Dichtung Jean Paul, ein Stundenbuch für seine Verehrer. - In: Die Insel. Jg. 1 Nr. 11, Leipzig, 1900, S. 244-250

Schur, Ernst: Buchausstattung. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 3,1 (1899/1900) S. 117-120

Schur, Ernst: (über Melchior Lechter) - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 2, S. 5-6, Bielefeld.

Schur, Ernst: Grundzüge und Ideen zur Ausstattung des Buches. - Leipzig, 1901. S. 61-65, S. 110-124

Schur, Ernst: Melchior Lechter. (Ausstellung im Salon Gurlitt in Berlin.) - In: Die Gesellschaft 13,1., Leipzig, 1897, S. 375-390

Schur, Ernst: Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters. - Leipzig, 1901

Schur, Ernst: Ziele für die innere Ausstattung des Buches. II. Neue Typen. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde, Bielefeld und Leipzig 2,1 (1898/99) S. 137-141, 227-232

Scott, Cyril: Erinnerungen an Stefan George (My Years of Indiscretion, Auszüge deutsch). Deutsch von E.R. Curtius. - In: Neue Schweizer Rundschau 24,12, Zürich 1931, S. 904-909

Seiffert, Wilhelm: Glasmalerei. Melchior Lechter. - In: Deutsche Bildkunst 3, Berlin, Dresden, 1933, S. 12-13

Seiffert, Wilhelm: Melchior Lechter. - In: Das Bild 4, Karlsruhe, 1934, S. 355ff.

Seling, Helmut: Hrsg. Jugendstil. Der Weg ins 20. Jh., Heidelberg, München, 1959, S. 33, 204-206, 439, Abb. S. 141, 142, 157

Servaes, Franz: Das Buch der Weihe. - In: Berliner Börsen-Zeitung 30.3.1923

Servaes, Franz: Gruß an Melchior Lechter. - In: Kölnische Volkszeitung 2.10.1935

Servaes, Franz: Ein neuer Landschaftszyklus. - In: Der Tag, Ausg. B, Berlin 6.1.1922

Servaes, Franz: Bei Melchior Lechter. - In: Vossische Zeitung (Berlin) 2.10.1915

Servaes, Franz: Weihestunde bei Melchior Lechter. - In: Kölnische Zeitung 3.5.1928

Sinz, H.: Melchior Lechter, der Glasmaler aus dem Stefan-George-Kreis. - In: H. Sinz: Wie sie wurden. Westf.-niederrh. Handwerker aus 6 Jahrhunderten. Dortmund, 1937, S. 144-147

Stahl, Fritz: Melchior Lechter. - In: Die Zeit. Hrsg. von J. Singer, H. Bahr und H. Kanner. Jg. 9, Wien, 30.11.1896, S. 126ff.

Stahl, Fritz: Melchior Lechters Glasgemälde für Münster. - In: Berliner Tageblatt (Berlin) 14.12.1909

Steffen, Ruth: Ausstellung Melchior Lechter als Buchkünstler. - In: Universitätsbibliothek Münster. Neuerwerbungen. Auswahlliste 64 (Mai 1965) S. 1-3

Steffen, Ruth: Der Gründer der Einhorn-Presse. Die Melchior-Lechter-Ausstellung in der Universitätsbibliothek. - In: Westfälische Nachrichten (Münster) 3.4.1965

Steinbrucker, Charlotte: Melchior Lechter als Glasmaler. - In: Diamant. Glas-Industrie-Zeitung. Jg. 61, Leipzig, 1939, S. 115

Sternaux, Ludwig: Die Einhorn-Presse. - In: Die Bücherstube 2, München, 1923, S. 135-138

Sternberger, Dolf: Über den Jugendstil und andere Essays. - Hamburg, 1956, S. 14

Stettler, Michael: Begegnungen mit Karl Wolfskehl. - In: Neue Zürcher Zeitung 28.1.1961 (Fernausgabe Nr. 27) Bl. 20

Thiele, _____: Heilige Schönheit, heilige Kunst. Zu Melchior Lechters 75. Geburtstag. - In: Berliner Börsen-Zeitung (Berlin) 3.10.1940

Thormaehlen, Ludwig: Erinnerungen an Stefan George. - Hamburg, 1962, S. 15 und S. 18-20

Treuge, Lothar: An Melchior Lechter (Gedicht). - In: Huldigungen, S. 44ff.

Verwey, Albert: Aan Melchior Lechter (Gedicht). - In: De Nieuwe Tuin. Amsterdam, 1898, S. 40ff. - Deutsch in: Übertragungen aus den Werken von Albert Verwey. Berlin: Blätter für die Kunst 1904. S. 36ff.

Verwey, Albert: Mein Verhältnis zu Stefan George (Mijn Verhouding tot Stefan George). Erinnerungen aus den Jahren 1895-1928. - Leipzig, Straßburg, 1936, S. 19ff.

Weinhold, Reinhard: Melchior Lechter und das Kunstgewerbe. - In: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration. Hrsg. von A. Koch. Bd. 8, Darmstadt, 1897, S. 57ff.

Weisbach, Werner: Und alles ist zerstoben. Erinnerungen Wien, Leipzig, Zürich, 1937, S. 372-378

Werner, B.E.: Der Graphiker Georges. Melchior Lechter (gestorben). - In: Deutsche Allgemeine Zeitung (Berlin) 9.10.1937

Westheim, Paul: Neue deutsche Buchkunst III: M. Lechter. - In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Leipzig, 3.9.1908, S. 9295ff.

Wilhelm, André: Lechter und George und ihr Problem der künstlerischen Inspiration. - Münster, Phil. Diss. 1949

Wintzer, Richard: Melchior-Lechter-Ausstellung zu Berlin. - In: Münsterscher-Morgen-Anzeiger 16.12.1896, 2. Blatt

Wintzer, Richard: Ein deutscher Meister. - In: Berliner Lokal-Anzeiger 7. Mai 1934, Abendausgabe.

Wintzer, Richard: Wie entsteht ein Glasgemälde? Zur Überführung von Melchior Lechters Triptychon: Lumen de lumine in das Landesmuseum der Provinz Westfalen. - In: Münsterischer Anzeiger Jg. 59 Nr. 61, 1910

Wißmann, Jürgen: Das Kunstwerk des Monats. In: Westfalenspiegel 14,10, Dortmund, 1965, S. 31

Wißmann, Jürgen: Melchior Lechter. (= Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart. 19.) - Recklinghausen, 1966

Witkowski, Georg: (Besprechung von:) Deutsche Dichtung I und II, 2. Aufl.; Goethe und seine Freunde im Briefwechsel; Shakespeare in deutscher Sprache; Wolters: Übertragungen aus den deutschen Minnesängern. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde, Neue Folge 2,1 (1910/11) Beiblatt S. 18ff.

Wolfskehl, Karl: Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland 1938-1948. Hrsg. von Margot Ruben. (= Veröffentlichungen der Deutschen Akademie f. Sprache und Dichtung. 13.) - Heidelberg, 1959, S. 114ff.

Wolfskehl, Karl: Für Melchior Lechter. (Gedicht.) - In: Blätter für die Kunst, 6. Folge, Berlin, 1903. Neudruck in: K. Wolfskehl: Gesammelte Werke 1, Hamburg, 1960, S. 60

Wolfskehl, Karl: Tectum mundi. Für M.L. (Gedicht.) - In: Blätter für die Kunst, 11./12. Folge, Berlin, 1919. Neudruck in: K. Wolfskehl: Gesammelte Werke 1 (Hamburg 1960) S. 41ff.

Wolters, Friedrich: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. - Berlin, 1930. S. 117-120, 128, 138, 145-150, 195f., 209, 212, 320.

Wolters, Friedrich: Melchior Lechter. - München, 1911

Wolters, Friedrich: An Melchior Lechter. (Gedicht) - In: M. Hoffmann: Mein Weg mit Melchior Lechter. S. 196ff.

Wolters, Friedrich: Schrift und Druck im Werke Stefan Georges. - in: Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde 16/17, Zürich, Leipzig, Wien, 1931, S. 75-89

Zeller, Bernhard; Volke, Werner; Hay, Gerhard: Stefan George 1868-1968. Der Dichter und sein Kreis. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. (= Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums. Katalog Nr. 19.) - Stuttgart, 1968

Zeller, Bernhard: Gestalten und Begegnungen. Deutsche Literatur seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts. Ein Querschnitt durch die Sammlungen des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. (= Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums. Katalog Nr. 13.) - Stuttgart, 1964, S. 70-73

Zur Westen, Walter von: (Besprechung von:) Konrad Ansorges Kompositionen Georgescher Dichtungen und Georges 'Teppich des Lebens'. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 4,2 (1900/01) S. 349 (Chronik).

Zur Westen, Walter von: (Besprechung von:) Goethe (Deutsche Dichtung II). - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 6,1 (1902/03) S. 127 (Chronik).

Zur Westen, Walter von: (Besprechung von:) Jean Paul, ein Stundenbuch für seine Verehrer. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 4,2 (1900/01) S. 311 (Chronik)

Zur Westen, Walter von: Der künstlerische Buchumschlag. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 3,1 (1899/1900) S. 1-21

Zur Westen, Walter von: Exlibris (Bucheignerzeichen). (= Sammlung Illustrierter Monographien 4.) - Bielefeld, Leipzig, 1901, S. 41/42

Zur Westen, Walter von: Berlins graphische Gelegenheitskunst. Bd. 1.2. - Berlin, 1912, u.a. Bd. 1. S. 30, 128ff. 158, 180, 188; Bd. 2. S. 60

Zur Westen, Walter von: Zur Kunstgeschichte des Notentitels und der Dekoration musikalischer Druckwerke. II. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 12, (1908/09) S. 140, 147ff.

Zur Westen, Walter von: Das Plakat. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 7,1 (1903/04) S. 89-129

Zur Westen, Walter von: Die Reklamekleinkunst. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde 5,2 (1901/02) S. 372ff. und S. 376

Anonyme Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze (chronologisch geordnet)

Die Melchior-Lechter-Ausstellung bei Ed. Schulte. - In: Kölner Tageblatt, 23. April 1903 (Nr. 283).

Der Pallenberg-Saal und die Melchior-Lechter-Ausstellung. - In: Kölner Tageblatt, 22. April 1903 (Nr. 279).

-bl-: (Besprechung von:) Shakespeare in deutscher Sprache. Bd. 1.2. - In: Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 1,1 (1909/10) Beiblatt 2 S. 10

L.P.: M. Lechters 'Lumen de lumine'. - In: Vossische Zeitung (Berlin) 18.12.1909

A.V.: Melchior Lechters Glasfenster. - In: Berliner Volkszeitung (Berlin) 14.12.1909

Aus Kunst und Leben. (Melchior Lechter und sein Werk.) - In: Münsterischer Anzeiger 3.2.1910

Zum 60. Geburtstage von Melchior Lechter. - In: Antiquitäten-Rundschau 23, Eisenach 1924, S. 323ff.

k.: Melchior Lechter (gestorben). - In: Basler Nachrichten 11.10.1937

Melchior Lechter (gestorben). - In: Wandelhalle der Bücherfreunde 1,8, Weimar, Dez. 1937, S. 59

Aus dem Werk Melchior Lechters. - In: Berliner Tageblatt Nr. 21, 17. Okt. 1937, Sonntagsbeilage: haus hof garten; Frauenspiegel.

Melchior Lechter. (Rezension der Ausstellung in Münster.) - In: Die Zeit (Hamburg) 5.11.1965

6.3 Allgemeine Schriften

Aspekte der Gründerzeit (1870-90). Ausstellung in der Akademie der Künste vom 8. Sept. - 24. Nov. 1974. Berlin, 1974

Bachleitner, Rudolf: Die Nazarener. München, 1976

Berlin, Ort der Freiheit für die Kunst. Veranstaltet von der Nationalgalerie der ehemals Staatlichen Museen Berlin und der Hochschule für Bildende Künste Berlin. Berlin, 1960

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes. (Lutherübersetzung) Stuttgart, 1948

Böcklin, Arnold: 1827-1901. Ausstellung 21. Juni bis 11. August 1974,Kunstmuseum Düsseldorf. Hrsg.: Wend von Kalnein

Böcklin, Arnold: Leben und Werk in Daten und Bildern, Hrsg.: Lutz Tittel. Frankfurt a. Main, 1977

Christoffel, Ulrich: Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jh. Wien, 1948

Crane, Walter: Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Vorträge und Aufsätze. Aus dem Englischen von L. und K. Burger. 2. Auflage Leipzig, 1901

Dahmen, Hans: Lehren über Kunst und Weltanschauung im Kreise um Stefan George. Marburg, 1926

David, Claude: Stefan George. Sein dichterisches Werk. München, 1967

Endres, Franz Carl: Mystik und Magie der Zahlen. Zürich, 1951

Frieling, Heinrich: Mensch und Farbe. Heyne Taschenbuch Kompaktwissen Nr. 3. München, 1975

Gessmann, G.W.: Die Geheimsymbole der Alchymie, Arzneikunde und Astrologie des Mittelalters. Ulm, 1959

George, Stefan: Werke. Ausgabe in 2 Bd. München, Düsseldorf, 1958

George, Stefan: Bilder und Bücher aus dem Nachlaß. Bd. I bearbeitet von Robert Wolff zu seinem 40. Todestag am 4. Dez. 1933 (3 Abb. von Lechters Werken)

Hamann, R.: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. VIII Neuidealismus 3. Jugendstil und dekorativer Archaismus

Haupt, Gottfried: Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Leipzig, Phil. Diss. 1941

Hofstätter, Hans: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln, 1978

Jugendstil. Hrsg.: Jost Hermand. Wege der Forschung Bd. CX. Darmstadt, 1971

Die Kabbala von Papus. Einführung in die jüdische Geheimlehre. Autorisierte Übersetzung von Julius Nestler, Wiesbaden, o.J.

Lange, Annemarie: Das Wilhelminische Berlin. Berlin, 1967

Mathieu, Pierre-Louis: Gustave Moreau. Leben und Werk mit Oeuvre-Katalog. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1976

Muth, Karl: Schöpfer und Magier. Leipzig, 1935

Mystik und Wissenschaftlichkeit. Hrsg.: André Mercier. Bern, Frankfurt, 1972

Klassiker der Meditation. Deutsche Mystiker. Hrsg.: Gundolf Gieraths. Zürich, Einsiedeln, Köln, 1977

Nietzsche, Friedrich: Werke in 2 Bd. München, 1967

Pakraduny, T. (Hrsg.) Die Welt der geheimen Mächte. Innsbruck, o.J. (über die Symbolik der Farben S. 195-208)

Petrarca, Francesco: Das lyrische Werk. Deutsch von Benno Geiger, o.J.

Pfefferkorn, Rudolf: Die Berliner Sezession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte. Berlin, 1972

Präraffaeliten. Ausstellung 16. März - 5. Mai 1974. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a.M.

Rheims, Maurice: Kunst um 1900. Wien, München, 1965

5. Jugendausstellung. Romantik? Landschaft von dazumal bis Pop. Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1970

Schaya, Leo: Ursprung und Ziel des Menschen im Lichte der Kabbala. Weilheim/Obb., 1972

Schmalenbach, Fritz: Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Münster, Phil. Diss. 1934

Schmid, Heinrich, Alfred: Arnold Böcklin. München, 1922

Sternberger, Dolf: Jugendstil, Begriff und Physiognomie. In: Die Neue Rundschau Sept. 1934

Wehler, Hans Ulrich: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918. Deutsche Geschichte 9. Hrsg.: Joachim Leuschner. Göttingen, 1973

Wende der Buchkunst. Literarisch-künstlerische Zeitschriften aus den Jahren 1895-1900. Einführung u. Auswahl der Texte: Bernhard Zeller (= 15. Druck der Höheren Fachschule für das Graphische Gewerbe Stuttgart). Stuttgart, 1962

Wörterbuch der Religionen. Die Glaubenslehren der Völker. (von Wilfried Nölle) München, 1960

Zeitgeist im Wandel. Das Wilhelminische Zeitalter, Bd. 1. Hrsg.: Hans Joachim Schoeps. Stuttgart, 1967

Lexika:

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme u. Felix Becker. Hrsg.: Hans Vollmer. Leipzig, 1938

Kleines Bibellexikon. Bibel, Kirche, Gemeinde. Konstanz, Stuttgart, 1969

Lexikon zur Bibel. Hrsg.: Fritz Rienecker. 2. Aufl. der Volksausgabe. Wuppertal, 1973

Internationales Freimaurerlexikon. (von Eugen Lennhoff u. Oskar Posner) Wien, 1975

Lexikon des Geheimwissens. (von Horst E. Miers) München, 1976

Der neue Herder. Von A-Z. 3 Bd. Freiburg, 1951

Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg.: Engelbert Kirschbaum. Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1970

Das Kunstlexikon (DBG). Hrsg.: Heiner Knell u. Hans-Günther Sperlich Frankfurt a.M., Berlin, 1967

Lexikon der Kunstmotive. Antike u. christliche Welt. (von Gert Richter u. Gerhard Ulrich) Gütersloh, 1978

Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. (von Herbert Hunger) 6. erw. Aufl. Hamburg, 1974

Lexikon der Symbole. Hrsg.: Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Golowin, Herbert Röttgen, Gütersloh, o.J.

Lexikon des Symbolismus. Malerei, Graphik u. Skulptur. Lyrik, Prosa und Drama. Musik. Hrsg.: Jean Cassou. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. Gütersloh, o.J.

Neues großes Volkslexikon in 10 Bd. München, 1979

Wortkonkordanz zur Lutherbibel nach dem 1912 vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text. Stuttgart, 1969

7. TEXTANHANG

Texte von Melchior Lechter

1. 'Des musikalischen Mystikers (Franz Liszt) Dante Sinfonie: Purgatorium', o.J.

2. 'Eine Faust-Sinfonie von Franz Liszt', 1892

3. 'Ein Tag, ein Glück, ein Traum!', 1892

4. 'Blumenpflücken!', 1892

5. 'Über die Symbolik im Panis Angelorum', 1908

6. 'Briefliche Betrachtungen über die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde: Der Schweigende Wächter', 1918

aus: Sieben Nächte am Mystischen Quell

Der Unbekannte spricht:

Frühlings-Blütenduft vermählt sich dem Weihrauch: sie zeugen die Religiöse-Sehnsucht, das inbrünstige Verlangen nach dem Paradiese.

Geheimnisreiche Thränen-Tropfen entquillen jedem Akkorde; in jedem Thränen-Prisma funkelt und leuchtet ersterbender Wiederschein der Paradieses-Wonne.

Die Sehnsucht schwillt aus jedem Winkel, jeder Falte der Seele:

nach Erstem Anfang
nach Letztem Ende
nach Auflösung in Gott.

Tiefeinsame, schmerzberauschte Klage der Seele erschauert leise, sie schweigt sich in jammernd aufschluchzenden Geigen aus.

Wir können die Sehnsuchts-Quellen
nach dem Mysterium der Mysterien
nicht mehr verbinden, an Stelle des Blü-
hes Kreist in uns die Sehnsucht: sie um-
duftet uns, ertränkt das Ich in einem
Ozean von tiefstem Schmerzens-Wonne.
Die üppige Duft-Blumen-Frucht der
Tropen, verwandelt in religiösen Sehn-
suchts-Schmerz, wächst und schwillt, ge-
winnt Gestalt, verdichtet sich zu Formen
— löst sich, um gewaltig wachsend neu
uns zu berauschen: mit Wolken-Farben-
Gebilden überirdischer Schönheit.

(Des musikalischen Mystikers:
„Franz Liszt" Dante-Sinfonie:
Purgatorium.)

I.

Eine Faust-Symphonie
von
Franz Liszt.

(Zum ersten Male aufgeführt im Opernhause zu Berlin, am 7. Januar 1892, unter der persönlichen Leitung von Felix Weingartner.)

Plötzlich - überall erlebte ich wieder einmal ein kleines Wunder in mir!

Aufgewühlt bis in die tiefsten Schachte der Seele!

Aufgeschlitzt alle heimlichen und göttlichen Empfindungen: Wunden! nichts als Wunden!

Wie dann und wann ein leises zärtliches

2.

Herzes Aufathmen: Dann rastlos weiter, weiter in wilden Taumeln des Schmerzes, der Verzweiflung, des Stolzes: dem wunden Glücksritt bis in seine gespenstischen Gründe hinein.

Ist denn das eigentlich Musik? .. Die Musiker – von der alten Sorte haben ganz recht wenn sie über „Liszt als Komponist" ungehalten sind, und über ihn fluchen und schimpfen. Er ist gar kein Komponist – (zum wenigsten – sehr – selten) – im alten Sinne. Er will es auch nicht sein.

Und das Volk, das musikalische Volk: diese wiederkäuende Heerde – hat auch recht, wenn sie entrüstet ist über diese – Ihre – Ohren beleidigende Barbarismen.

3.

Liszt, dieser grosse Einsame: als Komponist!
Liszt, dieser grösste musikalische Mystiker!
Liszt, diese weltschmerzende musikalische Bestie!
Liszt, der Titan, der sich mir mit Bergen weltfühlte wo steile Abgründe sind: wo er mit Gewitter- und Sturmes gebrüll um die Wette wüthen kann.

Diese Kunst. Diese einsame Kunst! Diese zielbose Kunst! die ueberall vom Wege geht: ist Künstler-Kunst!

Versteht ihr das?
Eine zielbose Kunst „Künstler-Kunst" im eigentlichsten Sinne?

Versteht ihr das nicht?

4.

Eine Kunst die nichts mit mit der Kunst gemein haben will! Die gar keine Kunst machen will.
Eine stille, abseitige Kunst!
Die Faust-Sinfonie eine stille Kunst?!

... ja, eine stille Kunst. Eine Kunst die gar keinen Zweck hat, noch haben will: ein wüthendes sich selbst quälen, sich selbst beglücken.

Da wird gejammert und geklagt über Erfindungs-losigkeit – über ewig sich wiederholende Recitative, über endlose Oede.
Oh, ihr Tauben! verstopft Eure Ohren doch noch mehr, ganz zu, damit ihr zum wenigsten nicht in

5.

einer Verdauung gestört werdet; damit Euer Gehirn die brausende Woge nicht noch sieht, die vom Empfindungs-Felsen rasend empor geschleudert wird: ihr werdet mir ~~noch~~ schwindlich, wenn ihr die gierig-leckende, schwarze Woge, mit ihren wuthschäumenden Lippen auch noch seht! die Euch in in die gähnende schwarze Tiefe zu reissen droht.

Ich sehe es Euch an, ihr werdet krank; ihr blickt hülflos, hülfesuchend nach einem Ausgang; es wird Euch übel.

Nein, geht! Ihr seid nicht Nacht-wandler-genug — ihr wandelt nicht gern an Abgrundsrändern – wie auf ebenen hellen Landstrassen – wo es finster ist

u.)

und zwiefache Stille, wo aller
Dinge schlimmstes mit tausend
Gedanken und Hintergedanken
uns aufwühlt, uns beschleicht.
Wo unsere eigenen Gedanken sich
erschrecken. –

Diese wollüstig-ästhetischen Ge-
dankenfolterungen bei Liszt: Dan-
te-Sinfonie, Faust-Sinfonie; bei
(Berlioz in fast allen grösseren
Werken;) was sind sie? I
: Selbst-Monologe des Gedankens.

O, ich könnte sie mir noch viel
einfacher – einfältiger vorstellen –
(und wo hätte sie nicht jeder echte
Künstler erlebt) – die Motive viel
weniger, ja auf ein einziges beschränkt:
bestehend aus drei Noten: zu einer
Sinfonie der Farbe vermengt, ver-
mehrt: von mehrstündiger Dauer.

7.)

Von ganzen unendlichen Seelen-Ocean durchsegelnd, durchbrausend die tief-blauglühenden Fluten; besonnt ruhend; ausruhend auf Nachmittag-gelbem-Meer; träumend im Dunkel der dämmrigen Nacht, wollüstig durchzuckt von leuchtenden Meteoren, bulerisch umschmeichelt vom geschaukelt ersterbend weich wiegender Wellenarme.

Einen Wahnsinn der Farbe, der absoluten Farbe, möchte ich es heissen – versteht ihr dass?

Berlioz und Liszt, diese beiden Farben-Fanatiker um jeden Preis: oft schwül und gespenstisch, oft strahlend und jung wie die Sonne,

8.)

wenn sie am frühesten Morgen
Riesenfelsen-leiber mit schnee-
igen Häuptern, lust schnaubend
übergoldet. Oft sich in unendlich
zarte Farbenträume eines Früh-
lings-Blüthen-Haines verliebend:
einem Farbentrunkenen-Schmetterlinge
gleich, der liebestrunken im Lenz,
von einer, in süsser Ermattung
geöffneten heiss athmenden Blume,
zur anderen, verlangenden taumelt.
Wo die Luft violet, verwirrt, berauscht
vom Düfte brünstiger Blumenleiber
zitternd entschlummert und träumt.
- Was träumt sie doch? -
— Bisher würde Euer Gehirn
durch die Musik nur in weiche
verschlungene Linien gekräuselt.
Was wüstet Ihr, was wisst Ihr

9.

von Farbe!
Könnt Ihr mit dem Ohre
Farben-sehen! Düfte riechen?
— — schon seh' ich Euer blö-
des Lächeln: ah! schweig! ich
verstehe mich auf Augen und
Augenwinke.
Über was geht Euch denn
Liszt, was Berlioz an?
Und - schweigt mir von Euren
schlechten Verdauungen!
Also spreche ich: Ich! Ja! Nein!

Melchior Lechter.

Ein Tag, ein Glück, ein Traum!

(Arnold Böcklins „Frühlings erwachen")
Zürich - Kunstgesellschaft.

Draussen war trübes, dunkles Herbstwetter. Der Himmel mit schweren Wolken-vorhängen verhangen, durch die es unaufhörlich regnend rieselte.
Aber innen, innen im Heiligthum - und in mir - war es Frühling, freudigster Frühling!
— Wie wie lange ich vor dem Bilde gesessen habe? was weiss ich davon — nur weiss ich, dass der Mor-

gen, der Mittag vorüber ging und Nacht herein brach, als ich mich hob aus fernstem Traum:

— der mich in eine andere, sonnig, goldig kühle, feucht-duftige Welt entführt hatte.

Wie vor einem holden, nie geahnten Wunder stand ich: geblendet, berauscht.

Wie frug ich mich, wie frage ich mich noch: war es Wirklichkeit, war es kein Traum, war es kein Trug?

: - Weisse Wolken ziehen am Himmel durch blaue, tiefe, ewige Räume.

In weiter, weiter Weite heben sich Bergeshöhen mit schmelzendem Schnee, Frühlingslüftchen bringen den letzten Athem des sterben Winters mit luftigen Flügeln.

Ein Bach wiegt sich weich im
sonnigen Bette; sein klares Kinder-
-Auge blickt mich freudig an;
– – lieblich, leichte Laute durch-
ziehen den traumseligen Raum,
Urmelodien ~~von~~ erfunden von Na-
turgöttern, liebkosen mit sinnigem
Singen mein Ohr.
Stille Seligkeit mit leise klin-
gender Wehmuth durchhaucht; blick-
entrückt, ein zartes weibliches Wesen,
– gelehnt an zarte, keusche frühlings-
schwellende Bäume – in's tiefe Blau.
Oh, dieser Blick! –: Freude aus Trauer!
Wie sie mich anblickt! – Ich kann den
Blick nicht vergessen: schwellende Sehn-
zieht sucht × in mein Herz. — — —
Bin ich denn glücklich?! — — —
Wohin schaut Sie?! Wohin schaut Sie?
Was träumt Sie? Träume ich?!

Wohl träumt sie?!
Lebt sie denn? lebe ich noch?
— Was sagt, was flüstert mir die
feine Melodik der Glieder, was der
Rythmus der kaum merklichen
Bewegung ins Auge ins Ohr?
Was das glühende und doch so kühle,
kühle, brennende Roth?
Was das keusche, bleich blonde,
kühle Fleisch? die keuschknos-
penden Blüthen der Brüste? — — —
Wo bist du geboren göttliches We-
sen: von Griechenlands-heiterer-Son-
ne geküsst, von Abendlands-Wehmuth
in Träume gewiegt?
Dem Frühling entsprossen, sich seh-
nend nach Sommer, nach Mittag,
Abend, — und Nacht?

Traumhaft Gebilde wo führst
du mich hin:

Berlin, im November 92.

Blumenpflücken!

(Pastell-Entwurf von Ludwig von Hoffmann.)

Blumenpflücken! o ~~tief~~ fein-sinnige Symbolik, zauberhaft-flüchtig-gebanntes Schauen.

Ein in zarten hypnotisch wiegenden Linien mit Blumen, mit Blumen übersätes Feld.

Himmel, ein trübes Trauergrau.

Hastig — und doch wieder zögernd mit saugenden Bewegungen in einander verkettet, schreitet ein Liebes-Paar.

Er, eine lange hagere Gestalt, nackt, mit ungelenken, abgelebten Gliedern — eine zarte Menschenblume im Arme haltend, ihren berauschenden jungfräulichen Duft gierig einsaugend. — Dann duftlos, entblättert, am Wege wird sie zertreten.

Er aber schreitet achtlos weiter — Genuss nur suchend, Genuss!

Die Veilchen, die Lilien, die Rosen, die rotheissen Hyazinthen: alle geben machtlos im Wol-lust-Wahn ihre Blüthe, ihren Leib, Glück suchend, ihm hin.

Und er? Entblättert, zertritt!

Für ihn giebt es kein Rückwärtsschauen, nur weiter, rastlos, glücklos

Das Glück suchend, weiter!

: Noch dehnt sich ein Blumen-Menschen-Meer dem Blick, und weiter, vorwärts treibt ihn der Schaffenstrieb.

Tausende Todesküsse drückt er sich mit.

In jeder Blume umarmt ihn grinsend der – Tod.

Kraft-Ich nicht Wünsch – das zwingt er zusammen.

Ein Leichnam. – Ein Nichts.

Das Glück hat ihn erreicht!

– Die Rache der Blumen –?

MELCHIOR·LECHTER:

UEBER·DIE·SYMBOLIK IM „PANIS·ANGELORUM“

HIER DIESEN SCHLUESSEL NIMM.
DAS KLEINE DING!
ERST FASS' IHN AN UND SCHAETZ' IHN NICHT GERING.
GOETHE: FAUST.

UEBER·DIE·SYMBOLIK IM »PANIS·ANGELORUM«

△

DIE HOSTIE

In der Mitte als eigentliches »Brod der Engel« die Hostie: Der ewige Leib Christi. Die runde Form deutet »auf den Kreis der göttlichen Einheit, aus der alles hervorgeht, in die alles zurückkehrt«. [»Gott ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt überall und dessen Umfang nirgend ist.« Trismegistus.] Die weisse Farbe symbolisiert die göttliche Reinheit. [Ausserdem ist die weisse Farbe in dieser Anwendung das Symbol des höchsten Wesens, der absoluten Wahrheit, der Güte und der göttlichen Weisheit.] – Das ägyptische Kreuz »T« oder »TAU« bezieht sich: 1. auf die Trinität; 2. auf die geistige Wiedergeburt auf dem »Baume des Lebens« [Kreuz]; 3. auf die Inkarnation des Gottmenschen. – Das Dreieck deutet auf Christus hin, die zweite Person in der göttlichen Dreifaltigkeit; die drei Sterne an den Ecken versinnbildlichen die Nägel am Kreuze und somit das Weltenopfer des Gottmenschen. Die vier Buchstaben | · N · R · | im Kreise heissen: | Jam Wasser, N Nour Feuer, R Rouach-Luft, | Jabeshah Erde [und nicht gemäss der exoterischen Auslegung: Jesus Nazarenus Rex Judaeorum]. Die vier Buchstaben

und das »Dreieck« schliessen sich wieder als die mystische Grundzahl »Sieben« zusammen; darin stellt »Vier« die menschliche, »Drei« die göttliche [EWIGE] Natur Christi dar.

DER SILBERNE WOLKENKRANZ

Der silberne Wolken-Kranz ist der Widerschein Christi - so wie das Mondlicht der Widerschein der Sonne ist. Darin weisen zwölf grüne viereckige Steine, in der Farbe der Demut und Hoffnung, auf die zwölf Apostel hin, weil sie das göttliche Licht Christi demütig-hoffend aufnahmen und weitergaben. Die viereckige Form der Steine versinnbildlicht ihre irdische Natur, als Gegensatz zur göttlichen Christi.

STRAHLEN UND

Die goldenen Strahlen und Flammen, die von der Hostie ausgehen, beziehen sich auf den Kosmos; 1. die Strahlen darauf, dass die Welten - die Sterne am Ende der Strahlen -

FLAMMEN

göttliche Emanationen sind; 2. die Flammen auf die unbegrenzte Allgegenwart der Gottheit im All. - Die Goldfarbe der Strahlen ist das Zeichen des Ewigen Lichtes: GOTTES.

DER KELCH

Der Kelch, allgemein das Symbol des Leidens, im besondern des Leidens Christi, ausserdem aber auch der Becher, woraus der Gläubige ewiges Heil trinkt. [»Non exhauritur.« Er wird nicht erschöpft.] Die Gold- und Silberfarbe: die Herrlichkeit und Weisheit Gottes; das tiefe Blau: die erhabene Reinheit Christi. Die sieben kleinen Rubine am oberen Kelch-Rande: die sieben Worte Christi am Kreuze. Die Reihe zwölf grüner Perlen: die zwölf Tore des himmlischen Jerusalem [Offb. 21, 21. »UND DIE ZWÖLF TORE WAREN ZWÖLF PERLEN, UND EIN JEGLICHES TOR WAR VON EINER PERLE«]. Die grüne Farbe deutet hier auf die Hoffnung der Creatur: durch den Opfertod Christi der Freuden des himmlischen Jerusalem teilhaftig zu werden. - Die fünf grossen Rubine sind die fünf Wunden Christi; der sie umgebende Kranz von kleinen Smaragden zeigt, in seiner Verbindung mit den fünf Rubinen, die tiefe Demut an, mit der Christus die menschlichen Leiden ertrug; die drei grossen runden Rubine werden von vier viereckigen grünen Smaragden eingefasst, die, durch das Viereck und die Zahl Vier als Zeichen des Irdischen, auf das Leiden des MENSCHEN JESUS hinweisen. Die zwei runden grünen Steine darunter, leiten, in ihrer Beziehung zu den oberen Steinen, auf die Demut hin, womit

die zwei Aspekte in der Natur [Wesenheit] Christi, nämlich der göttliche und der menschliche, das Leiden hinnehmen. Die fünf ganz kleinen Rubine im blauen Grunde des Kelches sollen an die fünf Brode erinnern, mit denen der Herr die Fünftausend speiste [Joh. 6, 9]. – Die drei runden Rubine am unteren Kelch-Rand symbolisieren die drei göttlichen Tugenden in der MENSCHLICHEN Natur Christi: Glaube, Liebe, Hoffen: hier nur in der Farbe der Liebe gesehen, weil diese Tugend Christi die beiden andern mit ihrem Glanze überstrahlte und ganz in sich aufsog. Wiederum die beiden ◇ viereckigen grünen Steine in derselben Reihe: deuten auf die Geburt und den Tod Christi als MENSCH hin.

△

DIE WOLKE

Die Wolke, worauf der Kelch ruht: soll daran gemahnen, dass Gott gegenwärtig sei. [Gott offenbarte sich dem Hohenpriester in der Stifts-Hütte nur in der Weihrauch-Wolke. Seine Nähe wurde durch die Wolke verkündet. Der Gebrauch des Weihrauchs in der katholischen Kirche hat denselben Sinn.] Die Farbe: weiss mit zart rosigem Anhauch und zartestem blauen Licht-Schatten, veranschaulicht, wie sich die Seele in allerhöchster Keuschheit zu Christus erheben muss.

△

DER NIMBUS

Der Nimbus, oder das aurische Ei, der in spitzer Ei- oder Mandelform den Kelch und die Hostie umgibt: ist die Ausstrahlung des göttlichen Lichtes. [Jedes menschliche, tierische, pflanzliche und mineralische Wesen ist von einer Aura (Nimbus) umgeben, die in Farben- und Licht-Werten seine jeweilige geistige und moralische Beschaffenheit (Potenz) anzeigt.] Das körperlose, lichte, goldflimmernde Blau ist hier der Ausdruck der Unendlichkeit: der mystische Wirbel des göttlichen Lichtes. Die Silber-Streifen mit den hellroten Perlen, die das Band der Aura umranden, sind Ausdruck der Reinheit, Keuschheit und göttlichen Liebe. Das Band selbst, in vergeistigtem Lila, mit Silber-Wellen und Silber-Perlen-Schnüren: ist das heilige Leiden, aber es ist, des menschlichen Schmerzes entkleidet, durch die Wellen und Kränze göttlicher Weisheit überirdisch geworden.

△

DIE ENGEL

Von den Engeln. Zunächst die kniend gebeugte Stellung als Zeichen der Anbetung: Nähe des Unaussprechlichen. Mit der Farbe ihres weissen, golddurchwirkten Brokates, die das Symbolum des höchsten Wesens, der absoluten Wahrheit ist, schmückt sich die Kirche an den hohen Festen des Herrn. Das violette Geranke des Silber-Einsatzes ist der Ausdruck für das schmerzliche Versenken in das Mysterium des Opfer

Todes Jesu Christi. Das grüne Futter des weiss-goldenen Obergewandes, seine zarten grünen Schatten und die grünen Steine veranschaulichen: 1. das Hoffen auf Erlösung durch das Blut und den Leib Christi; 2. das Verlangen nach letzter Ruhe, nach Auflösung in Gott [Nirvana]; 3. tiefe Demut und stille Beschaulichkeit. – Das weisse Untergewand mit den bläulichen Schatten: die Keuschheit des Herzens. [Offenb. 7, 14: »UND HABEN IHRE KLEIDER HELLE GEMACHT, UND HABEN IHRE KLEIDER GEWASCHEN IN DEM BLUTE DES LAMMES.«] – Das blasse Carnat der Engel ist Zeuge ihrer innersten Ergriffenheit in unbefleckter Seele. – Die roten mit Gold überfluteten Haare: heilige Liebesglut nach dem Seelen-Bräutigam Jesu Christo. – Der Rosenkranz in den Haaren der Engel: Gebete von unschuldsvollen Lippen. [Nach der Legende wurde ein edler und frommer Jüngling im Forste von Räubern ermordet, seine letzten Gebete aber pflückte ihm ein Engel als weisse und rote Rosen vom Munde und wand daraus einen Kranz, mit dem er sein Haupt schmückte.] Die weiss-rosa Rosen: die Liebe zu Gott: die dunkel-roten Rosen: inbrünstiges Verlangen nach Gott.

△

DIE FLÜGEL

Das mehrstufige, dreistufig goldgetupfte Blau der Flügel drückt die mehrfachen Grade der Mystik hingebender Andacht aus, indem der hingebende religiöse Gedanke eine Aura erzeugt: von wunderbar reiner, tiefer Bläue, durchzogen von einem nach

aufwärts sprühenden goldenen Funken-Regen. Die rote Aussenseite der Schwingen, gesteigert von rosa bis zur tiefen Purpur-Glut: das selbstlose Mitleid, die All-Liebe: Gott-Liebe.

EN GEL AURE OLEN

Die goldenen runden Aureolen der beiden Engel bilden mit dem silbernen Wolken-Kranze der Hostie die drei mystischen Ringe und das göttliche Dreieck, wenn man dessen Linien in der Vorstellung ergänzt. Es soll zudem anzeigen, dass die Engel in der Gegenwart Gottes weilen; denn sie sind in die göttliche Figur, das allerheiligste Symbol der Trinität, mit einbezogen. Die Engel, im Gefühl der DREIMALHEILIGEN Nähe Gottes, verhüllen überwältigt ihr Antlitz mit den Händen: die Augen würden den Glanz nicht ertragen können.

DIE ROTE WOLKE

Die Wolke, auf der die Engel knien, ist im Widerschein der göttlichen Liebe das Sinnbild des für den Menschen unsichtbaren Gottes.

DIE BEIDEN GEFÄSSE

Die durch ihre zwei Farben, grün und dunkel-violett, bedeutsamen Vasen symbolisieren: die andächtigen Seelen als geweihte Gefässe, worin die Trauer um das bittere Leiden des Herrn, vermengt mit der Hoffnung auf das ewige Leben, ausgegossen ist. - Die vier Opale deuten auf das menschliche Herz im Widerschein der Liebe und Hoffnung.

DIE ROSEN GUIRLANDE

Die den Vasen entspriessende Rosen-Guirlande ist zunächst als uraltes Sinnbild der Liebe zu verstehen, hier der Liebe Gottes zu seinen Geschöpfen. Dann wieder als Symbol der Gebete, die sich zum Rosen-Kranz aneinander fügen, hier also jener Gebete, die aus den liebe entflammten, inbrünstigen Herzen der Heiligen aufsteigen, schmückend und umkränzend den Thron Gottes. Ferner symbolisiert sie den Wohlgeruch und ist dadurch das Abbild der Seligkeit und der Nähe des ALLERHEILIGSTEN. Endlich versinnbildlicht die abwechselnde Rosa- und Blutfarbe: das ALLERHEILIGSTE BLUT, vergossen von der GÖTTLICHEN LIEBE.

DER HINTERGRUND

Der gelbe Hintergrund mit dem verschlungenen, goldenen Blumen-Geranke ist der Ausdruck des himmlischen Elementes, des Licht-Abgrundes, in welchem Gott wohnt.

DIE KERZEN

Die beiden brennenden Kerzen: 1. ein Sinnbild des Opfertodes Christi; 2. bedeutet Wachs, als das reinste tierische Erzeugnis, die Reinheit der MENSCHLICHEN Natur, Licht die in ihr wirkende GÖTTLICHE Natur Christi; 3. bezieht sich die Zweizahl hierauf: »ICH BIN DAS A UND DAS O, DER ANFANG UND DAS ENDE« [Offenb. 1, 8]; 4. teilen die Kerzen das Bild in drei Teile, was wieder zur göttlichen Zahl führt; 5. zeigen sie die Nähe Gottes an – in der Nähe des Tabernakels brennen die Ewigen Lampen –. – Bei der Silberfarbe der dreifüssigen Leuchter soll der Gläubige der Weisheit der allerheiligsten Dreifaltigkeit gedenken. Die neun roten Steine daran erinnern, dass neun Chöre der Engel den Thron des Höchsten zu beiden Seiten allzeit anbetend und lobpreisend umgeben – der Untergrund von blauem Schmelzwerk: an ihre Unschuld und Treue.

DIE LEUCHTER

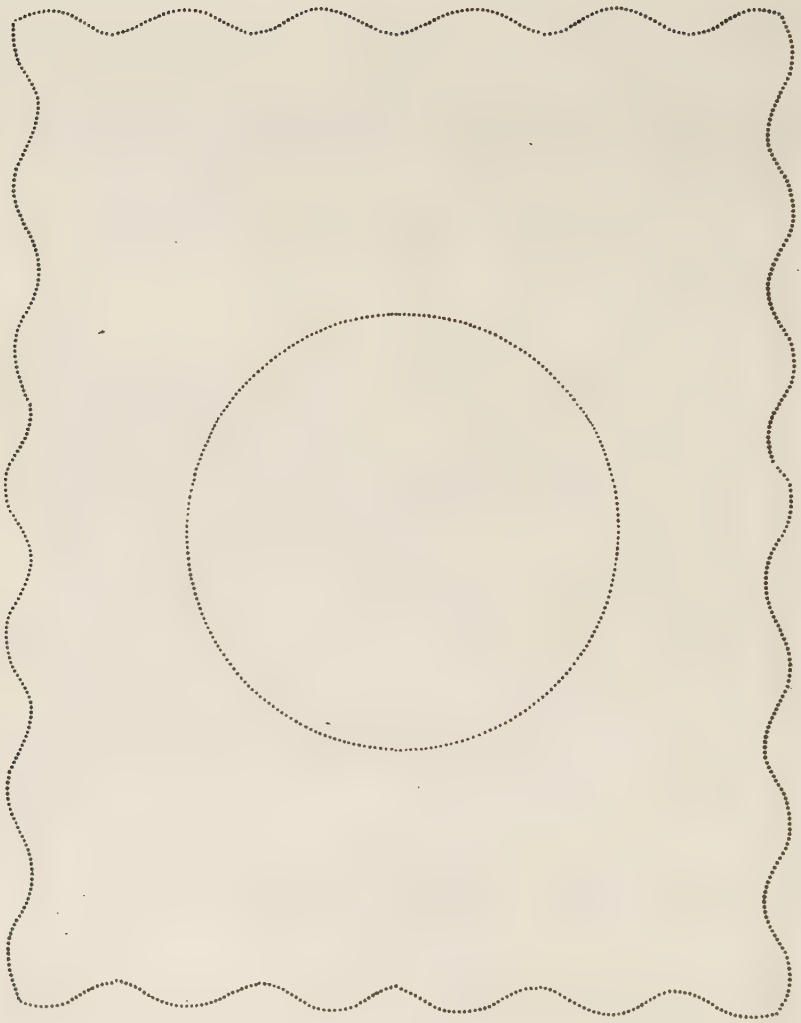
NACH WORT

Dies ist andeutungs-weise die Symbolik des Gemäldes »PANIS ANGELORUM«. Sie liesse sich über das Christliche hinaus ins Kosmische erweitern, doch wird der Mystiker, der die Geheimsprache zu lesen und deuten versteht, dieses selbst vermögen. – Vom Rhythmus und der Form [der stummen Musik] müsste hier ganz geschwiegen werden, sie würden eine besondere Abhandlung erfordern.

JULI MDCCCCVI.

VERSINKE DENN! ICH KOENNT' AUCH SAGEN: STEIGE!
'S IST EINERLEI.

GOETHE: FAUST.



DIESER PRIVAT-DRUCK
WURDE UNTER DER LEI
TUNG DES VERFASSERS IM
APRIL DES JAHRES NEUN
ZEHNHUNDERTUNDACHT
BEI OTTO VON HOLTEN IN
BERLIN IN DREIHUNDERT
UNDZEHN MIT DER LAUFEN
DEN ZAHL VERSEHENEN
STÜCKEN AUSGEFÜHRT:
1 BIS 10 AUF KAISERLICH
JAPANISCHEM PAPIER, GE
BUNDEN IN PERGAMENT, 11
BIS 310 AUF INDISCHEM
PAPIER, IN PAPPBAND
MIT JAPAN ÜBERZUG

450.00

BRIEFLICHE · BETRACHTUNGEN

UEBER · DIE · SYMBOLIK · DES · KARTONS · ZUM · GLASGEMAELDE:

D E R · S C H W E I G E N D E · W A E C H T E R

⌐I 9 I 8⌐

von

MELCHIOR · LECHTER

REIMER überliefert:

" Merkwürdige Äusserung GOETHE'S über sich selbst bei gelegenheit des Wilhelm Meister. Dass nur die jugend die varietät und spezifikation,das alter aber die genera,ja die familias habe.An sich und Tizian gezeigt, der zuletzt den saut nur symbolisch malte.

III

Die menschen sind nur solange
produktiv(in poesie und kunst)
als sie noch religiös sind.

GOETHE 1814.

Selbstverständlich m u s s ein kunstwerk durch die geistige expression,offenbart durch beseelte form,farbe,rhythmus u.s.w. auf d e n wirken,der sich mit empfindung hineinzuvertiefen vermag;aber wie manche kunstwerke - und wahrlich nicht die geringen - noch eine esoterische,geheime bedeutung haben,die zuweilen im unterbewusstsein des empfänglichen beschauers unbewusst mitschwingt,so dürfte es für die besitzer eines kunstwerkes,dem solches eignet,vielleicht nicht uninteressant sein,ein weniges über eben diese verborgene,sagen wir SYMBOLISCHE seite zu vernehmen. Dieses versprechen will ich nun,wenn auch nur in aller unvollkommenheit und kürze,einlösen.

* * * * *

Vorbemerkung. Die allgemeine theorie der magie lehrt:Die EINHEIT VON SYMBOL UND IDEE in der natur.im menschen und im universum. Mit und auf die symbole wirken,heisst auf die ideen und die rein geistigen wesen(engel,planetarischen geister)wirken;das ist ein occultes gesetz. - "Die occulten wissenschaften allein geben gewissheit,weil sie wirklichkeiten,nicht träume als grundlagen benutzen.Sie lassen in jedem religiösen symbol die wahrheit und den irrtum erkennen.Die wahrheit ist überall dieselbe,der irrtum aber je nach ort,zeit und person verschieden'.sagt ein grosser occultist.

IV

I. Der Grundgedanke. "DER SCHWEIGENDE WÄCHTER" ist das HOEHERE UNSTERBLICHE SELBST in uns,das was nicht geboren wird und nicht stirbt,sondern von ewigkeit her war und sein wird:das ist der Geist (ATMAN),der Cherub und Hohe Herr.
Dieses"UNSTERBLICHE ICH" ist in unserem herzen,der "Gottesstadt" die göttliche flamme,die in verborgener stille immer leuchtet, (die göttlichkeit ausgedrückt durch das D r e i - e i n e der flamme);in uns "kleiner als eines hirse-kornes kern",ausser uns "grösser als die erde,der luftraum,grösser als alle welten":dies ist,populär,aber ungenau gesprochen,wie alles westliche in metaphysischen dingen,unsere seele (der ATMAN,GEIST) identisch mit dem göttlichen ALL - SELBST,mit GOTT.
Denn der "Mensch i s t Seele (Geist) und h a t einen physischen körper,nicht umgekehrt.

* * *

II. "CHERUB und Hoher Herr ist unser Geist" heisst es,weil der Cherub" immer im anschaun (sinnbildlich) des göttlichen verharrt, besser,versunken ist."Cherub"heisst auch der Flammende,Glühende, darum sind die sonnen-haare,wie flammen gestaltet,rhytmisch wallend in währender bewegung,während der ausdruck des antlitzes, der gestalt,die des e w i g e n v e r h a r r e n s der ruhe ist.

* * *

III. Um IHN schliesst sich die lodernde feuer-aura des schwingenpaares,mit zehn licht-augen,als der v o l l k o m m e n e n g ö t t l i c h e n z a h l , auf jedem flügel.
Sie ist das sogenannte "aurische ei",das um jeden menschen,jeden

tier,jede pflanze und jeden stein für das "auge des geistes" in immer wechselnder färbung zu sehen ist.

* * *

IV. Zu füssen des Cherubs das gestirnte himmelsgewölbe,als symbolum des geoffenbarten weltalls,gleichzeitig andeutend,dass "das Brhmen" (das Göttliche) in unserem herzen als flammen-trias,im geoffenbarten und im u n -offenbaren,ausser-weltlichen Kosmos weset-

* * *

V. Der kranz der morgen-rosen deutet auf "Ewige Morgen" hin,auf den ewigen kreislauf: "Es giebt so viele morgenröten,die noch nicht geleuchtet haben",heisst es im Rig-Veda,dem ältesten dokument der menschheit — und sie alle drängen in spiralischer aufwärtsbewegung zu einem Mahâvantara-Abschluss,so " a l l e g l i e d e r e i n g e s a m m e l t s i n d " :zum Grossen Tage: "S o m i t u n s."

Auch Faust rührt an eine andere seite des gleichen arcanums, wenn er ausruft: "Die geisterwelt ist nicht verschlossen;/dein sinn ist zu,dein herz ist tot!/ A u f, b a d e, s c h ü l e r, u n v e r d r o s s e n/ d i e i r d s c h e b r u s t i m m o r g e n r o t !"

* * *

VI. Des Cherubs mantel ist gestirnt,wie das gestirnte all zu seinen füssen,weil er selbst dieses all ist. Die sterne auf ihm lassen sich auf die zwei ineinander-verschlungenen dreiecke zurückführen ✡ ein uraltes magisches zeichen,so alt wie die welt

VI

selbst. Es ist die geheim-glyphe für die wechselseitige Gott-Kraft-Durchdringung im all. Goethe,der viel wusste,noch mehr verschwieg,drückt dieses geheimgeschehen wundersam durch ein gleichgeheimes zauberwort aus: "Wenn in unendlichen dasselbe/ sich wiederholend ewig fliesst/das tausentfältige gewölbe/sich kräftig ineinander schliesst:/strömt lebenslust aus allen dingen/ dem kleinsten wie dem grössten stern,/und alles drängen,alles ringen/ist ewige ruh in gott dem herrn."
Das nach unten gekehrte dreieck versinnbildet nämlich das niederdringen des schöpferischen All-Geistes in die matrix;das nach oben gekehrte:das aufstreben des in die materie versenkten Gott-Geistes zum Vater-Geiste zurück. — Als schlüssel finden Sie diese symbole über der inschrift in der architektonischen umrahmung, mit der zugabe des kreises mit dreieck in der mitte, ~~bezugnehmend~~ hinweisend auf Hermes des Dreimal-Grössten: Gott ist ein kreis,dessen umfang überall,dessen mittelpunkt nirgends ist.

* * *

VII. Auf der stirn das juwel des fünfzackigen sternes:er gilt als das zeichen der göttlichen allmacht und weisheit,der allwissenheit,des allmächtigen willens;er ist das immer geöffnete auge des geistes,die "fünfblätterige rose" der rosenkreuzer,der "flammende stern" von dem "DU" eine ausstrahlung bist. - Dieses zeichen birgt zwei aspekte in sich je nach der stellung,in der es angewandt wird:göttlich-weiss(Weisse-Magie)und satanisch-schwarz (Schwarze-Magie). Muss ich hervorhe-ben werden, auf welche geist-kräfte es in unserer gestaltung wirkt?

* * *

VIII. Die Krone (Keter) ist als die heiligste der zehn sefirot auf der spitze des kabbalistischen baumes die erste und erhabenste unter den göttlichen offenbarungen,weil sie über allen anderen sefirots waltet und d i e s e und die ganze welt schuf. Fast ebenso unfassbar und immateriell wie Gott selbst,darum zuweilen das "UNENDLICHE" oder das "NICHTSEIENDE" ("En Sof"oder"AÏN") genannt;sie würde entheiligt,wenn sie in d i r e c t e r verbindung mit der welt stünde,darum hier über dem Cherub,der zweiten stufe von oben,im u n o f f e n b a r e n "ALL-EIN" schwebend

* * *

IX. In der Krone selbst als höchste höhe der in v i e r dreiekken geschliffene smaragd. Die Göttliche Trinität,im dreieck versinnbildet,ist ,wenn auch in immer mehr absterbenden lichte — darum nur eine seite des juwels im leuchtenden glanze erstrahlt — so doch im ganzen universum gegenwärtig;selbst im bösen,das mit dem stoffe unzertrennlich verbunden ist,denn das materielle,das böse ist nicht ein etwas an und für sich,sondern nur mangel an göttlichem licht,an reinen sein,also abgeschwächte urenergie - wie es in den esoterischen schulen seit anbeginn gelehrt wurde; daher die v i e r z a h l als ihr zeichen: Jam - wasser,Nour - feuer,Rouach - luft,Jabesha - erde;das gleiche ausgedrückt durch die vier heiligen tiere in der vision des Ezechiel.
Enlich:das durch die schnitt-linien des edelsteins entstehende "Kreuz" ⊕ sollte nicht ungeachtet gelassen sein,da es,wenn auch in verborgener und darum gerade offenbarer weise,auf das geheimnis der K r e u z i g u n g d e s G ö t t l i c h e n, des "LOGOS", d.h.des "FLEISCHGEWORDENEN WORTES" im raume,den wissen-

den zu unterbewusst leise mitschwingender gefühls-note hinlenken soll.

* * *

X. Die strahlen-schnüre, bedeutsam vom Gottlicht der Geist-Sonne umlohten haupte das all durchdringend, in der vierform geschliffener smaragde aufgereiht, mussten darum die gleiche farbe, die gleiche substanz aufweisen, da auch sie den gleichen lichte des fünfflammigen sternes, und als letztes, höchstes, dem göttlichen Kronen-Juwel entflossen.

Diese bedeutung hat auch die smaragdene färbung des mantel-futters: innen licht, aussen strahlende dunkelheit, denn licht ist zugleich auch finsternis. Was für das physische auge nacht ist, ist für das geist-auge ewig lichter tag. - Und der Cherub ist ja gehüllt in den verborgenen mantel der "Ewigen Mutter", des Raumes: der von unsichtbarem Gott-Licht durchfluteten nacht. Seine farbe ultraviolett mit purpur-blauen stern-gedanken, in ihnen, als des Creators Gott-Weisheit, die gold-licht-funken verstreut von welt zu welt.

Die goldborte mit den schon erklärten hohen zeichen ✡ auf purpurgrund stellt sich als die beiden wesentlichen aspekte Gottes dar, nämlich: als Allmacht und Liebe. —

Das ewige unoffenbare "IST", der raum, musste natürlich sein pigment aus dem ultra-violett des mantel-symbols ableiten und austönen lassen.

* * *

XI. Die beiden kerzen endlich stehen schon ausserhalb des eigent-

lichen mysteriums:es sind die dualen lieb-entflammten geist-lichter, (darum ihre rosene flammenzunge,ihre feuerlohe licht-aura) die immer entzündet sein müssen wo sich ein mysterium vollzieht,(siehe das heilige mess-opfer),und durch d i e nur der adept in die geistwelt zu schauen vermag: - "Ueberfällt dich f r e m d e f ü h l u n g ,/ wenn die s t i l l e k e r z e leuchtet." sang Goethe aus seiner tiefsten schau.

* * *

XII. Ein wort noch über die in-schriften. Vom ästhetischen gesichtspunkt aus betrachtet,wollen sie als ornamentaler schmuck gewertet sein,und zwar ~~empfinde ich~~ sollte man die schriftzeichen als vornehmstes ornament empfinden. 2. Hat es einen besonderen reiz,einen dem bildlichen werke verwandten klang durch ein dichter-wort (was immer magi,ein verzaubertes ist) aus -, weiter-oder anklingen zu lassen. 3. Verwahrt sich der werker auf das bestimmteste gegen die annahme:des gebildete werk sei womöglich eine i l l u s t r i e r u n g des dichterischen wortes.Das werk des bildners war immer schon conzipiert - und erst beim ausgestalten des entwurfes hört er, ohne sein zuthun,in sich deutlich die correspondierenden "worte" flüstern.4. So ist "Hier flechten sich kronen in ewiger stille" dem tiefen,von geistergraun durchwehten "Symbolum" von Goethe, die übrigen verse H.v.Hofmannsthals "Traum von grosser Magie" entnommen,und gerade sind seltsamerweise letztere auffällig stark dem grossen alten occultisten Paracelsus fast wörtlich verwandt.

* * * * *

X

Nachbemerkung. Aus allem werden Sie bereits entnommen haben, dass Sie es nicht nur mit einem augenschmaus, sondern vielmehr mit einem werke zu tun haben, das bestimmt war, den versenkten sinn des beschauers zu tiefer meditation über ewige, wahre dinge anzuregen, denn um mit den weisen Goethe diese betrachtungen zu beschliessen:

Den stoff sieht jedermann vor sich, den gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die form ist ein geheimnis den meisten."

"Das ist wahre symbolik, wo das besondere das allgemeine repräsentiert, nicht als traum und schatten, sondern als lebendig augenblickliche offenbarung des unerforschlichen."

Und als letzter ausspruch:

"Wem die natur ihr offenbares geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche sehnsucht nach ihrer würdigsten auslegerin, der kunst."

* * *

BERLIN, IM·MARIEN-MOND · 1918

MELCHIOR·LECHTER

VON DIESEN›BETRACHTUNGEN‹WURDEN

›ALS MANUSCRIPT‹

IM FUENFTEN MONAT DES JAHRES NEUN

ZEHNHUNDERTUNDACHTZEHN VOM VERFAS

SER HANDSCHRIFTLICH GEZAEHLTE UND

SIGNIERTE ABSCHRIFTEN ANGEFERTIGT:

DAVON BESTEHEN EINS BIS SECHS AUF

GETOENTEM HOLTEN-BUETTEN›SIEBEN BIS

ZEHN AUF WEISSEM PAPIER.

DIESE ABSCHRIFT TRAEGT DIE

NUMMER : FUENF

8. OEUVRE-KATALOG

Eine Katalogisierung der malerischen und zeichnerischen Hinterlassenschaft Melchior Lechters ist bislang nicht unternommen worden, lediglich eine seiner druckgraphischen Werke (s. W. Raub, Melchior Lechter als Buchkünstler, Köln, 1969).
Das Oeuvre Lechters in seiner Gesamtheit aufzuführen, erweist sich jedoch in unseren Tagen als unmöglich, da eine beträchtliche Anzahl seiner Bilder nicht mehr zugänglich, d.h. entweder zerstört oder verschollen ist.
Die überlieferten Werke hingegen befinden sich fast ausschließlich im Besitz des Landesmuseums Münster. Für sie konnten die Bilderläuterungen exakt und vollständig zusammengestellt werden.
Die Angaben der Bildmaße (Höhe vor Breite in cm) beziehen sich zuerst auf die Blattgröße. In Klammern gesetzte Maße zeigen die Größe der Darstellungen an, falls diese von der Blattgröße erheblich differiert.
Einige der in den Katalog mit aufgenommenen Werke sind uns nur durch Abbildungen bekannt, so daß deren Bildangaben zwangsläufig rudimentär bleiben müssen. Reproduktionen dieser Gemälde und Zeichnungen befinden sich in:

Fuchs, Georg:	Melchior Lechter. In: Deutsche Kunst und Dekoration 1, 1897/98, S. 161-192
Hoffmann, Marguerite:	Mein Weg mit Melchior Lechter. In: Castrum Peregrini, Amsterdam 1966
Lange, Pauline:	Melchior Lechter. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 49, 1905, S. 23-39 und S. 194-212
Rapsilber, Maximilian:	Melchior Lechter. In: Berliner Kunst. III Sonderausgabe der Berliner Architekturwelt, Berlin 1904
Wißmann, Jürgen:	Melchior Lechter. Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart Bd. 19, Recklinghausen 1966
Wolters, Friedrich:	Melchior Lechter, München 1911

Die Abbildungen werden im Katalog nachgewiesen.
Am Ende des Kataloges werden schließlich diejenigen Werke be-

nannt, von denen wir nur aufgrund von Literaturhinweisen oder Zitaten aus dem literarischen Nachlaß Melchior Lechters Kenntnis haben.
Die Originaltitel aller Bilder, soweit diese als gesichert gelten, sind in Anführungszeichen gesetzt. Sie wurden zum Teil mit Hilfe alter Ausstellungskataloge aufgefunden. Da in diesen Katalogen jedoch bis auf den Titel alle weiteren Bildangaben, die eine Identifizierung erleichtert hätten, fehlten, wurde allein das Motiv der Bilder zum Kriterium der Benennung. War die Übereinstimmung zwischen Motiv und Titel nicht zwingend genug (wenn auch wahrscheinlich), wird dies durch ein in Klammern gesetztes Fragezeichen deutlich gemacht, womit auch andere nicht präzise feststellbare Bilderläuterungen gekennzeichnet sind.

Bildinschriften von der Hand des Künstlers werden vollständig wiedergegeben, es sei denn, sie waren nicht eindeutig zu identifizieren. In diesem Falle werden an Stelle eines oder mehrerer unleserlicher Wörter drei Punkte gesetzt.

Abkürzungen:

LMM = Landesmuseum Münster
SNM = Schiller-Nationalmuseum Marbach
Sig. = Signatur
o.D. = ohne Datum
Abb. = Abbildung
u. = unten
o. = oben
M. = Mitte
r. = rechts
l. = links

8.1 Gemälde, Glasgemälde, Pastelle

1) 'Der Liebesgarten', 1885/86

Öl auf Lwd.
49,5 x 76,5
Sig. u.r.: Melchior Lechter 1885-86
LMM

2) 'Romeo und Julia in der Gruft', 1887

Öl
33,0 x 15,0
Sig. u.l.: ML 1887
LMM

3) 'Ein Quell im Böhmerwald', 1888

Öl auf Lwd.
47,8 x 49,5
Sig. u.r.: M. Lechter 88
u.r.: ? Sept. 88 (nachträglich hinzugefügt)
LMM

4) Gebirgslandschaft mit Bach, 1888

Öl auf Lwd.
Sig. u.l.: M. Lechter 88 Böhmerwald
und u.l.: M. Lechter 3.9.88 (nachträglich hinzugefügt)
LMM

5) Brustbild einer Frau, 1889

Öl auf Lwd.
51,0 x 38,5
Sig. M.l.: Lechter und M. Lechter 19.5.89
LMM

6) 'Höhle in der Baumwurzel', 1889

Öl auf Lwd.
63,0 x 45,3
Sig. u.l.: M. Lechter 1.10.89
schlechter Erhaltungszustand
LMM

7) 'Baumwurzel', 1889

Öl auf Lwd.
46,4 x 73,0
Sig. u.l.: M. Lechter 23.9.89
LMM

8) 'Brünhildes Erwachen', 1889

Tempera
49,0 x 25,0
Sig. u.r.: M. Lechter, Berlin 24.12.89
Privatbesitz

9) Waldschlucht, 1889

Öl auf Lwd.
77,5 x 26,2
Sig. u.r.: M. Lechter 89
LMM

10) 'Am Kastalischen Quell', 1891

Öl
44,0 x 37,5
Sig. u.r.: M. Lechter 91
Privatbesitz

11) 'Karer See in Tirol', 1891

Öl
78,0 x 104,0
Privatbesitz
keine weiteren Angaben bekannt

12) 'Bachsturz', 1891

Öl auf Lwd.
74,0 x 20,5
Sig. u.l.: ML 11.9.91
LMM

13) 'Sturzbach', 1891

Öl auf Lwd.
72,3 x 47,0
Sig. u.r.: 24.9.91
LMM

14) 'Felsgeröll', 1891

Öl auf Lwd.
73,1 x 46,2
Sig. u.r.: 4.10.91
LMM

15) 'Felsbach', 1891

Öl auf Lwd.
73,3 x 46,4
Sig. u.l.: ML 7.10.91
LMM

16) 'Wunderwald', 1892

Sig. u.r.: M. Lechter 1892
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 27

17) 'Blaue Blume Einsamkeit', 1893

Rahmen von Melchior Lechter entworfen
Rahmeninschrift: BLAUE BLUME EINSAMKEIT
Privatbesitz
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 35, Lange S. 28

18) 'Traumblüthen', 1893

Öl
Rahmen von Melchior Lechter entworfen
Rahmeninschrift: TRAUM-BLUTHEN
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 30, Fuchs S. 189

19) 'E-Moll', 1893

Rahmen von Melchior Lechter entworfen
Rahmeninschrift: TRISTIS EST ANIMA MEA USQUE AD MORTEM
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 41, Fuchs S. 188

20) 'Muse am Meer', 1893

Sig. u.r.: Melchior Lechter 1893
Rahmen von Melchior Lechter entworfen
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 31, Lange S. 26

21) 'Weiße Wolken', 1893

keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 26

22) 'Inspiration', 1893

Entwurf für ein Wandgemälde
keine weiteren Angaben bekannt

23) 'Musenhain', 1893

Entwurf für ein Wandgemälde
Tempera
51,2 x 57,1
Sig. u.Rahmenleiste: ML MUSENHAIN 93
Privatbesitz

24) 'Frühling', 1893

Entwurf für ein Wandgemälde
Öl
19,5 x 62,0
Sig. u.M. 18 ML 93
LMM

25) 'Herbst', 1893

Entwurf für ein Wandgemälde
Öl
19,5 x 62,0
Sig. u.M.: ML 1893
LMM

26) Frühlingswiese in der Mark, 1894

Pastell
Sig. u.l.: ML 94
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 39

27) Nietzsche-Fenster, 1895

Glasgemälde für das Bibliothekszimmer in der Wohnung Lechters
180 x 90 (vierteilig)
Inschrift: SCHON GLÜHST DU UND TRÄUMST
SCHON TRINKST DU DURSTIG AN ALLEN
TIEFEN KLINGENDEN TROSTBRUNNEN
SCHON RUHT DEINE SCHWERMUTH IN DER
SELIGKEIT ZUKÜNFTIGER GESÄNGE

(Nietzsche, Zarathustra)

keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 61, Lange S. 32

28) 'Der Garten der Ehe', 1895

Öl
Sig. M.l.: Melchior 18
M.r.: Lechter 95
Rahmen von Melchior Lechter entworfen
Inschrift, Bildfläche: AUF DEM BAUME ZUKUNFT BAUEN
WIR UNSER NEST

(Nietzsche, Zarathustra)

Inschrift, Rahmen: NICHT NUR FORT SOLLST DU DICH PFLANZEN
SONDERN HINAUF, DAZU HELFE DIR DER
GARTEN DER EHE

(Nietzsche, Zarathustra)

keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Fuchs S. 187, Lange S. 29

29) Tristan und Isolde-Fenster, 1896

Glasgemälde für das Schlafzimmer in der Wohnung Lechters
180 x 90 (vierteilig)
Inschrift: MICH SEHNEN UND STERBEN
STERBEN UND MICH SEHNEN

(R. Wagner, Tristan und Isolde.
3. Aufzug, 1. Szene)

LMM Drostenhof Münster-Wolbeck
Abb. Rapsilber S. 62, Lange S. 33

30) 'Orpheus', 1896

Öl
80,0 x 108,0
Sig. M.r.: Melchior Lechter 1896
ornamentierter Rahmen von Lechter entworfen
LMM
Abb. Rapsilber S. 40, Wißmann S. 31

31) 'Schattenland', 1892-96

Rahmen von Lechter entworfen
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 34, Lange S. 27

32) 'Schönheit und Wahrheit', 1900

Dreiteiliges Glasgemälde für den Pallenbergsaal
Inschrift: HEILIGE KUNST, DU LEUCHTEND MYSTISCHER GESANG
AUF DES LEBENS DUNKLEN WASSERN
HEILIGE SCHÖNHEIT, DU RÄTSELTRUNKENER ABGRUND
VON LUST UND SCHMERZ

(M. Lechter)

Im 2. Weltkrieg bis auf das linke Glasfenster zerstört
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 13, Katalog des Kunstgewerbemuseums
Köln Taf. 99

33) 'Der Tod des Dichters', 1901

Pastell
50,0 x 64,0
Sig. ML 14.1.01
Stiftung Castrum Peregrini, Amsterdam

34) 'Sanctus, sanctus, sanctus', 1901

Pastell, Goldfarbe
49,5 x 87,0
Sig.u.l.: Melchior Lechter 28.2.1901
LMM

35) 'Vision von Traum der Ewigkeit', 1901

Pastell und Goldaquarell
46,4 x 76,5
Sig. o.r.: Melchior 19
o.l.: Lechter 01
Inschrift: TRAUMLOS IM TRAUM UMDUFTET VOM HAUCHE DER EWIGKEIT
TRAUM DER EWIGKEIT. KERN DER WESEN. KEIM DER WELTEN!
(aus: 'An Traum und Nacht' vom M. Lechter.)
LMM

36) 'Die Rosenwunderhymne', 1901

Pastell
31,3 x 81,0
Sig. u.l.: Melchior 1901
Inschrift: DIE ROSEN-WUNDER-HYMNE
Goldrahmen
LMM

37) 'Der Garten der Engel und die sieben Quellen', 1901

Pastell
77,0 x 46,0
Sig. o.l.: Melchior 19
o.r.: Lechter 01
LMM

38) Kopie nach Bernardo Daddi, 1902

Madonna mit dem Kinde
Rahmen von M. Lechter entworfen
Rahmeninschrift: BERNADO DADDI 1324 FIRENZE
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 38

39) Kopie nach Piero della Francesca, 1902

Bildnis der Duchessa Sforza
Rahmen von M. Lechter entworfen
Rahmeninschrift: PIERO DELLA FRANCESCA RITRATTO DI BATTISTA
SFORZA DUCHESSA D'URBINO FIRENZE
GALLERIA UFFIZI
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 39

40) Kopie nach Giovanni di Paolo, 1902

Madonna mit dem Kinde, Engeln und Heiligen
Rahmen von M. Lechter entworfen
Rahmeninschrift: EIA MATER FONS AMORIS ME SENTIRE VIM ARDORIS
FAC UT TECUM SENTIAM FAC UT ARDEAT COR MEUM
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 37

41) Pallenbergsaal, 1902
'Die Weihe am mystischen Quell'

Im 2. Weltkrieg zerstört
Inschrift: BERUFEN DURCH DES MYSTISCHEN QUELLES TRANK:
EMPFANGE DEN HEILIGEN RAUSCH: AUS DEM GEBOREN
GEWEIHTE WERKE

keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters nach S. 48, Rapsilber nach S. 20

42) 'Ritter Keuschheit', 1897 - 1903

Glasgemälde
Sig. u.l.: Melchior Lechter
u.r.: ? 1903
Inschrift: MIT DER SCHÖNHEIT FEIERLICHER KRONE
SCHMÜCK ICH DEINE JUGEND

keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Lange S. 40

43) Landschaft bei San Gimignano (?), 1903

Sig. u.l.: ML 1.6.03
keine weiteren Angaben bekannt

44) 'Campo Santo bei San Gimignano', 1903

Pastell
Sig. u.r.: ML 1.6.03
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 38

45) Bildnis Eleonore Reichl, 1904

Sig. u.l.: ML 16.1.04 ELEONORE REICHL
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Lange S. 23

46) Blick auf Portoferraio, Isola d' Elba, 1904

Pastell
Sig. u.l.: ML 12.6.04...
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters S. 6

47) 'Sonntag-Morgen auf dem Meere' (Elba), 1904

Pastell
27,6 x 35,4
Sig. u.r.: ML 30.6.04
Goldrahmen
LMM

48) 'Fenster: Ausblick auf den Epomeo', 1905

Pastell
53,0 x 36,2
Sig. u.l.: ML 14.7.05
LMM

49) Burg mit Bogenbrücke, 1905

Pastell
54,0 x 38,5
Sig. u.l.: ML 18.7.05
Privatbesitz

50) 'Torruine: Durchblick auf Garten und Meer', 1905

Pastell
52,4 x 34,7
Sig. u.r.: ML 7.9.05
LMM

51) 'Vigne an der Gebirgsstraße, Isola d' Ischia', 1905

Pastell
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters nach S. 34

52) Haus auf Ischia, 1905

Pastell
Sig. u.r.: ML 1905
keine weiteren Angaben bekannt

53) 'Wasserbecken im Gartenwald in der Frühe, Isola d' Ischia', 1905

Pastell
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters nach S. 14

54) Bronzestatuette, 1906

41,5 x 21,5
Sig. o.r.: ML 1906
Abb. Wolters nach S. 38
LMM

55) Bronzestatuette (Rückenansicht), 1906

41,5 x 21,5
Sig. o.l.: ML 1906
LMM

56) 'Panis Angelorum', 1906

Entwurf für ein Antependium
Tempera
105,2 x 125,0
Sig. u.M.: Melchior 1906 Lechter
LMM

57) Bildnis einer Dame (Eleonore Reichl), 1906

Öl
38,5 x 28,0
Sig. u.l.: ML 1906
LMM

58) (Titel unbekannt), 1906

Glasgemälde (zweiteilig)
2 Girlanden haltende Frauen
Sig. links: u.l.: MELCHIOR INVENIT ET 19
u.r.: LECHTER PINXIT 06
Sig. rechts: u.l.: MELCHIOR INVENIT ET 19
u.r.: LECHTER PINXIT 06
keine weiteren Angaben bekannt

59) 'Das Mysterium Christi', 1906/07

Entwurf eines Wandgemäldes für die Neustädter Kirche in Bielefeld
Pastell
123,0 x 69,0
Sig. u.: MELCHIOR INV. 1906-07 LECHTER
Bild- und Rahmeninschriften: 1) ICH BIN DAS A UND DAS O, DER ANFANG UND DAS ENDE, SPRICHT DER HERR, DER DA IST. (Off. 1,8)

2) ICH WILL DEN DURSTIGEN GEBEN VON DEM BRUNNEN DES LEBENDIGEN WASSERS (Off. 21,6)

3) STETIT ANGELUS IUXTA ARAM TEMPLI HABENS THURIBULUM AUREUM IN MANU SUA ET DATA SUNT EI INCENSA MULTA ET ADSCENDIT FUMUS AROMATUM IN CONSPECTUM DEI. (Off. 8,5)

Abb. Wolters S. 25
LMM

60) 'Ein Hausaltärchen: L'Angelo ed i fiori', 1908

Tempera
Rahmen von M. Lechter entworfen
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters S. 28

61) 'Lumen de lumine', 1909

Glasfenster-Triptychon
a) 268 x 178 (links)
b) 500 x 277 (Mitte)
c) 268 x 178 (rechts)

Inschriften: 1) BLUMENGESCHMÜCKTER ABGRUND DER SCHÖNHEIT, DARIN SICH SERAPHE SPIEGELN, HEILIGER QUELL: GIB UNS DAS INNERE GESICHT! KOSTBARES GEFÄSS, DARIN ANFANG UND ENDE EINS WURDEN, HEILIGER QUELL, GIB UNS DIE INNERE FLAMME!

2) AEOLSHARFE DES GRENZENLOSEN, DARIN DER ATEM DES ALLS SEINE UNAUFHÖRLICHEN SEUFZER SINGT, HEILIGER QUELL: GIB UNS DIE INNERE KRAFT!

3) URSPRUNG ALLER BILDER!

keine weiteren Angaben bekannt
LMM Drostenhof Münster-Wolbeck

62) Landschaft am Gardasee, 1910

Pastell
36,0 x 53,0
Sig. u.l.: 7.5.10
LMM

63) 'Blumengarten im Frühling am Monte Baldo', 1910

Pastell
30,0 x 39,0
Sig. u.r.: ML 11.5.10
LMM

64) Blick auf den Gardasee, 1910

Pastell
53,0 x 36,0
Sig. u.l.: ML 17.6.10
LMM

65) 'Ein stiller Winkel in der Morgensonne in Gargnano', 1910

Pastell
53,5 x 30,5
Sig. M.r.: ML 19.6.10
LMM

66) 'Nächtliches Volksfest am Gardasee', 1910

Pastell
38,0 x 42,5
Sig. u.l.: ML 28.6.10
LMM

67) 'Gargnano nach dem Gewitter', 1910

Pastell
53,0 x 35,8
Sig. u.r.: ML 1.7.10
LMM

68) 'Der Schweigende Wächter', 1916

Glasgemälde
76,5 x 50,5
Sig. u.M.: MELCHIOR LECHTER INVENIT ET PINXIT 1916

Inschriften: 1) HIER FLECHTEN SICH KRONEN IN EWIGER STILL

(Goethe, Symbolum)

2) CHEROB UND HOHER HERR IST UNSER GEIST
WOHNT NICHT IN UNS, UND IN DIE OBERN
STERNE SETZT ER DEN STUHL UND LÄSST
UNS VIEL VERWAIST.
DOCH ER IST FEUER UNS IM TIEFSTEN KERNE.-
SO AHNTE MIR, WIE ICH DEN TRAUM DA FAND.-
UND REDET MIT DEN FEUERN JENER FERNE
UND LEBT IN MIR WIE ICH IN MEINER HAND

(Hugo von Hofmannsthal, Taum von großer Magie)

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

69) 'Heiliger Turm im Gebirg mit den 4 Quellen der Lebensströme', 1917

Pastell
39,5 x 77,0 (Rahmenausschnitt)
Sig. u.M.: ML 1917
Goldrahmen
LMM

70) Glasgemälde, 1917/18

Figur mit Stab, auf einer Säule stehend
Sig. u.l.: MELCHIOR LECHTER
u.r.: 1917/18

Inschrift: WENN IM UNENDLICHEN DASSELBE SICH WIEDERHOLEND
EWIG FLIESST (Goethe)

keine weiteren Angaben bekannt

71) Glasgemälde, 1917/18

Engel mit Buch unter got. Architektur
Sig. u.l.: 1917
u.M.: MELCHIOR LECHTER
u.r.: 1918

Inschrift: DAS TAUSENDFÄLTIGE GEWÖLBE SICH KRÄFTIG
INEINANDER SCHLIESST (Goethe)

keine weiteren Angaben bekannt

72) Glasgemälde, 1917/18

Engel mit Buch unter got. Architektur
Sig. u.l.: 1917
u.M.: MELCHIOR LECHTER
u.r.: 1918

Inschrift: STRÖMT LEBENSLUST AUS ALLEN DINGEN,
DEM KLEINSTEN WIE DEM GRÖSSTEN STERN (Goethe)

keine weiteren Angaben bekannt

73) Glasgemälde, 1917/18

Figur mit erhobenen Armen, auf einer Säule stehend
Sig. u.l.: MELCHIOR LECHTER
u.r.: 1917/1918

Inschrift: UND ALLES DRÄNGEN, ALLES RINGEN IST
EWIGE RUH IN GOTT DEM HERRN. (Goethe)

keine weiteren Angaben bekannt

74) Fenster zur Lechter-Kapelle, 1918

(Fragment)
32,0 x 24,0
Privatbesitz

75) 'Dhyan-Chohan', 1920

Tempera
Sig. u.M.: MELCHIOR 1920 LECHTER
keine weiteren Angaben bekannt

76) Waldtal mit Haus, 1921

Pastell
36,0 x 53,0
Sig. u.l.: ML 8.9.1921
Goldrahmen
LMM

77) Landschaft bei Bad Orb, 1921

Pastell
Sig. u.r.: ML 19.9.21
keine weiteren Angaben bekannt

78) Landschaft mit Haus (Bad Orb), 1921

Pastell
Sig. u.r.: ML 26.9.21
keine weiteren Angaben bekannt

79) 'Spätsommer-Morgenglück', 1921

Pastell
Sig. u.l.: ML 27.9.21
keine weiteren Angaben bekannt

80) Liegende Frau auf einer Wiese, 1921
(wahrscheinlich Bildnis der Marguerite Hoffmann)

Pastell
Sig. u.l.: ML 30.9.21
keine weiteren Angaben bekannt

81) Landschaft (Bad Orb), 1921

Pastell
Sig. u.l.: ML 2.10.21
keine weiteren Angaben bekannt

82) Hügellandschaft, 1921

Pastell
Sig. u.l.: ML 3.10.21
keine weiteren Angaben bekannt

83) Springbrunnen, 1921

Pastell
Sig. u.r.: ML 5.10.21
keine weiteren Angaben bekannt

84) Trauerweide am See (Bad Orb), 1921

Pastell
Sig. u.r.: ML 12.10.21
keine weiteren Angaben bekannt

85) Landschaft mit Haus und Bach bei Bad Orb, 1921

Pastell
Sig. u.l.: ML 15.10.21
keine weiteren Angaben bekannt

86) Waldweg (Bad Orb), 1921

Pastell
Sig. u.l.: ML 18.10.21
keine weiteren Angaben bekannt

87) 'Bewaldeter Abendhügel', (Bad Orb), 1921

Pastell
Sig. u.r.: ML 25.10.21
keine weiteren Angaben bekannt

88) 'Unter den Erlen im Morgenbachgrund', (Bad Orb), 1921

Pastell
Sig. u.l.: ML ? 21
keine weiteren Angaben bekannt

89) Talblick (Bad Orb), 1921

Pastell
Sig. u.r.: ML ? 21
keine weiteren Angaben bekannt

90) Landschaft mit Bach bei Bad Orb, 1921

Pastell
Sig. u.l.: ML ?.10.21
keine weiteren Angaben bekannt

91) Landschaft mit Fluß (Bad Orb), 1921

Pastell
Sig. u.l.: ML ? 21
Goldrahmen
keine weiteren Angaben bekannt

92) Rosenstrauß im Fenster, 1923

Pastell
Sig. u.l.: ML ?.7.23
Goldrahmen
Privatbesitz

93) Lichter Wald mit Bach, 1923

Pastell
Sig. u.r.: ML 4.9.23
keine weiteren Angaben bekannt

94) 'Hügelwaldung mit getürmter Luft', 1923

Pastell
52,8 x 35,6
Sig. u.l.: ML 8.9.23
LMM

95) Landschaft, 1923

Pastell
Sig. u.r.: ML 15.9.23
keine weiteren Angaben bekannt

96) 'O Salutaris Hostia', um 1923

keine weiteren Angaben bekannt

97) Margueritenbusch, 1924

Pastell
Sig. u.r.: ML 20.3.24
keine weiteren Angaben bekannt

98) Landschaft auf Capri, 1924

Pastell
Sig. u.r.: ML 29.3.24 CAPRI
keine weiteren Angaben bekannt

99) 'Colonna, fiori e il monte Solaro', 1924

Pastell
Sig. u.r.: ML 23.5.24 CAPRI
keine weiteren Angaben bekannt

100) Landschaft auf Capri, 1924

Pastell
Sig. u.l.: ML 4.6.24 CAPRI
keine weiteren Angaben bekannt

101) 'Das Brunnendunkel und der rote Mohn', 1924

Pastell
Sig. u.l.: ML 7.6.24 CAPRI
keine weiteren Angaben bekannt

102) 'Gelbe Blumenwildnis', (?) 1924

Pastell
Sig. u.r.: ML 12.6.24 CAPRI
keine weiteren Angaben bekannt

103) Landschaft auf Capri, 1924

Pastell
52,2 x 35,4
Sig. u.l.: ML 17.6.24 CAPRI
Goldrahmen mit Pflanzenornamenten
LMM

104) Blühende Blumen und Berge, 1924

Pastell
35,7 x 52,8
Sig. u.l.: ML 26.6.24 CAPRI
Goldrahmen
LMM

105) Blumen auf Capri, 1924

Pastell
32,0 x 50,0
Sig. u.l.: ML 5.8.24 CAPRI
Goldrahmen
LMM

106) 'Blumenüberwucherte Pergola und Sommerpalast', 1924

Pastell
Sig. u.r.: ML 28.8.1924 CAPRI
keine weiteren Angaben bekannt

107) Weibl. Akt (Rückenansicht), 1925

(wahrscheinlich Öl)
Sig. u.l.: ML 12.1.25
mit Rahmen
keine weiteren Angaben bekannt

108) Die Dame mit dem Einhorn, 1928

Sig. u.r.: MELCHIOR LECHTER 1928
keine weiteren Angaben bekannt

109) Weiblicher Akt vor dem Feuer, 1929

18,5 x 12,6
Sig. u.l.: ML 1929
Goldrahmen
LMM
keine weiteren Angaben bekannt

110) 'Das Pineta-Mondnacht-Gedicht', 1929

Pastell
37,7 x 49,7
Sig. u.l.: ML 20.8.29
Goldrahmen
LMM

111) 'Aus des Eilands verwunschener Wildnis', 1929

Pastell
73,5 x 49,0
Sig. u.l.: ML 1.9.29 ISCHIA
Goldrahmen mit Pflanzenornamenten
LMM

112) 'DAS VITA-SOMNIUM-BREVE im vormittäglichen Piniengrund', 1929

Pastell
81,5 x 49,5
Sig. u.r.: ML 10.9.29 ISCHIA
schwarz-goldener Rahmen
Museum für Kunst und Kulturgeschichte
der Stadt Dortmund, Schloß Cappenberg

113) 'Buddha', 1930

Pastell mit Gold gehöht
148,0 x 44,5 (Rahmenausschnitt)
Sig. u.l.: ML OSTERN 1930
Goldrahmen von M.L. entworfen
Inschriften: 1) AUM MANI PADME HUM (Bildfläche, lamaistisches Gesangsgebet)

2) WIE DER ERHABENE HANDELT, SO SPRICHT ER - UND WIE DER ERHABENE SPRICHT, SO HANDELT ER, ÜBERALL IN ALLEM SICH WIEDERERKENNEND DURCHSTRAHLT ER DIE GANZE WELT MIT LIEBEVOLLEM GEMÜTHE, MIT ERBARMENDEM GEMÜTHE, MIT FREUDEVOLLEM GEMÜTHE, MIT UNBEWEGTEM GEMÜTHE, MIT WEITEM, TIEFEM, UNBESCHRÄNKTEM VON GRIMM UND GROLL GEKLÄRTEM (Rahmen)

3) NAMO TASSA BHAGAVATO ARAHATO SAMMASAM BUDDHASSA (Rahmen)

LMM

114) 'Waldmorgen-Dichtung' (?), (Bodensee), 1930

Pastell
50,2 x 26,9
Sig. u.l.: ML 6.10.30
LMM

115) 'Abendfriede im frommen Doldengehege am Hochwaldsaum' (Bodensee), 1930

Pastell
77,9 x 32,4 (Bild oben bogenförmig)
Sig.: 29.9.30
Goldrahmen mit Ornamenten
LMM

116) 'Vom Walde in das weite Tal' (Bodensee), 1930

Pastell
31,9 x 49,4
Sig. u.l.: ML 4.10.30
Goldrahmen
LMM

117) 'Waldmorgen-Dichtung' (?) (Bodensee), 1930

Pastell
50,2 x 26,9
Sig. u.l.: ML 6.10.30
LMM

118) 'Morgen-wolkige Bewegtheit, See und Gebirge' (Bodensee), 1930

Pastell
32,2 x 49,4
Sig. u.l.: ML 8.10.30
Goldrahmen
LMM

119) Seelandschaft mit Bergen (Bodensee), 1930

Pastell
32,0 x 49,3
Sig. u.l.: ML 9.10.30
Goldrahmen
LMM

120) Rilkes Grab, 1937

Pastell
37,0 x 27,5
Sig. u.M.: ML RARON 20.9.37
Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N.

121) Haus mit Garten (Schweiz), 1937

Pastell
Sig. o.l.: ML ? 37
Stiftung Castrum Peregrini, Amsterdam
keine weiteren Angaben bekannt

Gemälde, Glasgemälde, Pastelle ohne Datierung bzw. Datierung unbekannt

122) Landschaft mit Pappeln, o.Sig.

Öl auf Lwd.
72,0 x 46,5
LMM

123) Landschaft mit Felsgeröll, o.Sig.

Öl auf Lwd.
46,7 x 73,5
LMM

124) Aulos blasender Faun, o.Sig.

Öl auf Lwd.
71,2 x 46,8
LMM

125) Liebesgesang mit Laute spielender Frau

Öl
22,0 x 64,0 (Halbovalform)
Sig. u.r.: M. Lechter 189?
schwarzer Rahmen
LMM

126) Liegende, Doppelflöte
spielende Frau von 2 Putten begleitet

Öl
22,0 x 64,0 (Halbovalform)
schwarzer Rahmen
Sig. u.r.: M. Lechter 189?
LMM

127) (Titel unbekannt), o.Sig.

Mönch und Tänzerin in einer Vulkanlandschaft

keine weiteren Angaben bekannt

128) 'Der Monte Solaro-Gipfel in Abend-Gewitter-Wolken'

Pastell
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Hoffmann, S. 190

129) Blick auf das Meer

Pastell
ornamentierter Rahmen
keine weiteren Angaben bekannt

130) Landschaft mit See und überhängenden Bäumen

Pastell
keine weiteren Angaben bekannt

131) 'Auf hohen Bergen', o.Sig.

Mischtechnik auf Holz
41,5 x 33,6
Goldrahmen
LMM

132) Kaminfüllung für die 'Casa Eliana' M. Hoffmanns auf Capri

Majolika
keine weiteren Angaben bekannt

8.2 Aquarelle, Zeichnungen, Entwürfe

133) Bauernkate, 1882

Aquarell und weiße Deckfarbe
19,9 x 37,4
Sig. u.l.: M. Lechter 8.82 n.d. Natur
Rückseite: Kotten bei Pleistermühle (Münster)
Bauerschaft Kasemunkel (?)
Rahmen: Karton vergoldet
LMM

134) Selbstbildnis, 1884

Kohle, weiß gehöht
46,9 x 31,0
Sig. u.r.: M. Lechter 28.3.84
Schiller-Nationalmuseum Marbach

135) Studie nach A. Dürer, 1885

Tusche (Feder)
24,3 x 20,5
Sig. M.r.: M. Lechter 17.4.85
u.M.: Nach der Original-Zeichnung v.AD.
LMM

136) Gebüsch mit Steinen, 1885

Kreide
32,7 x 25,4
Sig. u.l.: 7.9.85
LMM

137) Alter Giebel am Bispinghof in Münster, 1885

Blei, weiß gehöht
31,3 x 24,8
Sig. u.l.: ML 10.9.85
u.M.: MÜNSTER (später hinzugefügt)
LMM

138) Portal der Johannis Kapelle in Münster, 1885

Blei
31,8 x 24,8
Sig. u.l.: 10.9.85
u.M.: MÜNSTER (später hinzugefügt)
u.r.: ML
LMM

139) Verschiedene Skizzen, 1885

Anbetung der Hirten vor dem Jesuskind mit Maria und Josef
Tusche (Feder)

Bleiskizzen mit unleserlicher Beschriftung

17,6 x 29,9
Sig. u.l. und M.l.: Melchior Lechter ... Münster 13.9.85
LMM

140) Stadtansicht (in Aufsicht), 1885

Kreide
32,7 x 24,9
Sig. M.l.: 13.9.85
M. : Münster f.d. 1. Skizze
u.l.: 17.9.85 n.M. Erinnerung
u.r.: M. Lechter

141) Verschiedene Skizzen, 1885

Sich auf einen Tisch stützende Frau,
Frauenkopf im Halbprofil

Kreide und Blei
32,7 x 25,0
Sig. M.r.: Dülmen 18.9.85
LMM

142) Pferdekopf, 1885

Kohle
28,3 x 21,8
Sig. u.r.: ML 19.9.85 Münster
LMM

143) Dachboden oder Scheune mit abgestelltem Gerümpel, 1885

Blei
26,7 x 24,7
Sig. u.M.: 22.9.85 Dülmen i/W Melchior Lechter

144) Hand, 1885

Tusche (Feder)
7,8 x 7,4
Sig. u.l.: 'Meine Hand'
o.r.: ML 85
LMM

145) Schlafende Frau (Brustbild), 1886

Kreide, weiß gehöht
27,6 x 30,0
Sig. u.r.: ML 20.4.86
LMM

146) Verschiedene Skizzen, 1886

a) Liegender Mann (Halbfigur)
Kohle

b) Landschaft
Kreide
32,7 x 24,8
Sig. u.M.: vier unleserliche Worte 20.7.86
4 1/2 Uhr morgens, Selbstportrait (?)

LMM

147) Innenhof eines alten Gemäuers, 1886

Blei
31,9 x 24,7
Sig. u.l.: ...berg (?) den 29.7.86, 1/2 7 Uhr abends
LMM

148) Franz Liszts Sterbezimmer in Bayreuth, 1886

Blei
24,9 x 32,4
Sig. u.: ML Bayreuth, den 2. August 1886 Morgens 10 Uhr
Zimmer Franz Liszt's
LMM

149) Entwurf zu einer Wanddekoration (?), 1886

Deckfarben und Tusche
45,0 x 21,5
Sig. u.l.: Bildfläche: Anno
u.r.: Bildfläche: 1886

Sig. u.l.: Berlin
u.r.: M. Lechter fec.
LMM

150) Skizzenbuch, 1887

Blei
20,1 x 13,1
57 bemalte Blätter: (28 Blätter mit Figurenskizzen)
(28 Blätter mit Landschaftsskizzen)
(1 Blatt Krakeleien)
Sig. Innenseite des Skizzenbuchdeckels: Melchior Lechter
16.9.1887
(Eine Landschaftsskizze, Sig. u.l.: Böhmerwald Sept. 88)
LMM

151) 'Neue Mühle', 1887

Blei
32,4 x 24,9
Sig. u.l.: Melchior Lechter
u.r.: Neue Mühle 7.3.87

152) Drei Frauenskizzen, 1887

Sepia (Feder)
11,3 x 18,1
Sig. l.Randbreite: Berlin den 22. Jan. 87
sehr verehrter Herr Professor!
Rückseite: 2 Frauenskizzen, eine mit 'Leda' unterschrieben,
ein liegendes Liebespaar

153) Männl. Akt (Rückenfigur) auf das Meer blickend, 1887

farbige Pastellkreide und Kohle
91,0 x 34,5 (Rahmenausschnitt)
Sig. u.l.: M. Lechter 18.3.87
LMM

154) Lesende Frau wird von einem Skelett erschreckt, 1887

Tusche (Feder)
Sig. u.r.: ML 19 IV 87
LMM

155) Blütenzweig, 1887

Blei
31,2 x 25,4
Sig. u.l.: 7.5.87 Kirsch-Blüthen
LMM

156) Haus mit Bäumen, 1887

Blei
32,4 x 25,3
Sig. u.l.: ML 28.8.87
LMM

157) Wald- und Wiesenlandschaft, 1887

Blei
21,0 x 40,9
Sig. u.l.: ML 2.9.87 Münster
LMM

158) Frau in Landschaft (unbestimmt), 1887

Blei
13,7 x 21,5
Sig. u.l.: ML 3.11.87
LMM

159) Baum, 1887

Blei
37,0 x 23,2
Sig. u.l.: ML 1887
LMM

160) Wald- und Wiesenlandschaft, 1888

Blei mit Deckfarben
45,1 x 28,8
Sig. u.l.: M. Lechter
u.r.: München, den 16. August 1888
(zwei unlesbare Wörter), ML
LMM

161) Krakeleien, 1888

Blei
28,8 x 22,1
Sig. u.M.: ML Sept. 88
LMM

162) 2 Kiefern vor einem Felsüberhang, 1888

Blei
36,9 x 28,4
Sig. M.l.: ML 1888
LMM

163) Verschiedene Skizzen, 1888
4 Frauen, sitzend und stehend, 1 Brustbild

Kreide
40,8 x 24,2
Sig. u.r.: M. Lechter 88 und zwei unleserliche Wörter
LMM

164) Studie einer sitzenden Frau und Gewandstudie, 1889

Kohle, weiß gehöht
57,2 x 34,7
Sig. u.l.: ML 23.1.89
M.r.: M. Lechter, Studie zur Pastorale (?)
LMM

165) Verschiedene Skizzen, 1889
Sitzende Frau, Kopf, überkreuzte Arme

Kohle, weiß-gelb gehöht
57,8 x 34,3
Sig. u.l.: M.L. 23.1.89, M. Lechter, Studie zur Pastorale (?)
LMM

166) Weiblicher Halbakt, 1889

Kohle mit Deckfarbe gehöht
57,2 x 34,5
Sig. u.l.: ML 24.1.89
u.M.: M. Lechter
LMM

167) Kreuzigung Christi
Entwurf für ein Glasfenster (?), 1889

Tusche (Feder)
45,2 x 23,7
Sig. u.l.: M. Lechter 89
LMM

168) Auferstehung Christi
Entwurf für ein Glasfenster (?), 1889

Tusche (Feder)
44,4 x 24,1
Sig. u.l.: M. Lechter 89
LMM

169) Sitzende Frau, 1890

Kohle mit Deckfarben
71,2 x 34,7
Sig. M.r.: ML 17.6.90
LMM

170) Fels- und Geröllandschaft mit Bäumen, 1890

Blei
44,7 x 29,0
Sig. u.r.: M. Lechter 24.9.90
LMM

171) Landschaft, 1890

Blei
13,4 x 7,9
Sig. u.r.: ML 90
LMM

172) Landschaft, 1890

Blei
13,4 x 7,9
Sig. u.r.: ML 90
LMM

173) Landschaft, 1890

Blei
13,4 x 7,9
Sig. u.r.: ML 90
LMM

174) Skizzenbuch, 1890

Blei
13,1 x 8,3

13 Zeichnungen (11 Landschaftsskizzen und 2 Blätter mit Figurenskizzen)
Signaturen: u.r.: ML 90 (acht Blätter)
u.l.: ML 90 (vier Blätter)
o.Sig.: (ein Blatt)
LMM

175) Skizzenbuch, 1891

Kreide, Blei (2x Kreide, 24x Blei)
22,0 x 14,1

26 bemalte Blätter (23 Landschaften, 1 Figurenskizze, 2 Blätter mit Strichlagen)
Signaturen: u.r.: ML (Tages- und Monatsangabe) 91 (11 Blätter)
u.l.: ML (Tages- und Monatsangabe) 91 (12 Blätter)
u.M.: (Tages- und Monatsangabe) 91 (1 Blatt)
o.Sig.: 2 Blätter
LMM

176) Gebirge, 1891

Blei
9,3 x 16,0
Sig. u.l.: vor Landeck 31.7.91
Rückseite: Krakeleien, Kohle
LMM

177) Gebirgslandschaft, 1891

Blei
9,3 x 16,0
Sig. u.l.: ? bei Ried 1.8.91
LMM

178) Felsformationen, 1891

Blei
11,8 x 18,0 (9,6 x 16,1)
Sig. u.l.: 3.8.91
LMM

179) Landschaft, 1891

Blei
9,3 x 16,0
Sig. u.l.: vor Ried 9.8.91
LMM

180) 'Waldtränke am Rosengarten', 1891

Blei
61,6 x 46,3
Sig. u.r.: M. Lechter 13.8.91
LMM

181) Landschaft in den Dolomiten, 1891

Kreide, weiß gehöht, auf getöntem Papier
55,5 x 33,4
Sig. u.l.: ML 17.8.91
LMM

182) 'Alte Zirbelkiefer am Lattema', 1891

Blei
62,7 x 47,0
Sig. u.l.: M. Lechter 24.8.91
LMM

183) Landschaft in den Dolomiten, 1891

Pastellkreide mit Bleivorzeichnung
55,0 x 32,6
Sig. u.l.: ML 28.8.91
LMM

184) Landschaft, 1891

Blei
16,0 x 9,3
Sig. u.l.: in Ried 1.9.91
LMM

185) Felslandschaft (Dolomiten), 1891

Blei
46,6 x 61,9 (Rahmenausschnitt)
Sig. u.l.: ML 2.9.91
LMM

186) Felsformationen (Dolomiten), 1891

Blei
62,0 x 47,2
Sig. u.l.: ML 2.9.91
LMM

187) Berglandschaft (Dolomiten), 1891

Blei
62,0 x 47,0
Sig. u.l.: ML 3.9.91
LMM

188) Landschaft, 1891

Blei mit Deckfarbe
21,2 x 13,4
Sig. u.l.: ML 5.9.91
LMM

189) 'Waldtümpel am Rosengarten', 1891

Blei
47,0 x 62,0
Sig. u.l.: 15.9.91
LMM

190) Berglandschaft (Dolomiten), 1891

Blei
107,9 x 71,5
Sig. M.: ML 17.9.91
LMM

191) 'Felsenkessel am Lattema', 1891

Blei
62,6 x 47,2
Sig. u.l.: ML 18.9.91
LMM

192) Landschaft, 1891

Blei
16,0 x 14,2
Sig. u.l.: Ried... (einige Wörter unlesbar) Landeck 1.7.91

Rückseite: Landschaftsskizze 1891

Blei
Sig. u.l.: vor Landeck 31.9.91
LMM

193) Landschaft, 1891

Blei
21,4 x 13,5
Sig. u.l.: ML 2.10.91
LMM

194) 'Zypressengrund bei Bozen', 1891

Kreide mit Blei überzeichnet
62,0 x 46,7
Sig. u.r.: ML 8.10.91
LMM

195) 'Goethe - Poesie - Beethoven', 1891
Entwurf für ein Wandgemälde (?)

Aquarell, Deckfarben und Tusche
14,3 x 25,1
Sig. u.M.: ML 91
LMM

196) Entwurf für ein 2-teiliges Wandgemälde (?), 1891
Hochgebirgslandschaft
Sitzende Figur

Aquarell
36,1 x 23,0
Sig. u.r.: ML 91
LMM

197) 'Morgen-Traum-Gluthen', 1891
Entwurf für eine Radierung

Tusche und Aquarell
38,2 x 15,8
Sig. u.l.: ML 91
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
Abb. Lange S. 25, Rapsilber S. 45

198) 'Ein Frühlings-Traum', 1891
Entwurf für eine Radierung

Tusche und Aquarell
Sig. u.l.: ML 91
Abb. Rapsilber S. 44
keine weiteren Angaben bekannt

199) (Titel unbekannt), 1891/92
Landschaft mit 2 Frauen und Herme

Tusche (Feder und Pinsel), Deckfarben
13,7 x 24,7
Sig. u.r.: M. Lechter 91-92
LMM

200) Bäume und Büsche, 1892

Blei
58,5 x 45,9
Sig. u.l.: ML 9.92
LMM

201) Entwurf zu 'Muse am Meer', 1892

Farbige Kreiden
Sig. u.r.: ML 92
keine weiteren Angaben bekannt

202) Frauenkopf, 1892

Pastell mit Bleivorzeichnung
61,1 x 22,7
Sig. u.r.: ML 92
LMM

203) (Titel unbekannt), 1892
(Vermutlich eine Darstellung von Laura und Petrarca)

Kreide, weiß gehöht, auf getöntem Papier
49,0 x 35,2
Sig. u.l.: ML 92
LMM

204) (Titel unbekannt), 1892
(Vermutlich eine Darstellung von Laura und Petrarca)

Deckfarben
40,2 x 19,7
Sig. u.l.: M. Lechter 92
LMM

205) Profilbildnis, 1892

Kreide und Blei
54,0 x 47,5
Sig. u.r.: ML 92
Privatbesitz

206) Entwurf für ein Deckengemälde in einem Weinkeller, 1892

Aquarell und Deckfarben
46,7 x 29,2
Sig. u.l.: ML 92
Inschriften: 1) WER LIEBESKUMMER HAT, SAUGE AN DEN BRÜSTEN DER NATUR SICH SATT (unterer und oberer Bildrand)

2) ZUR BEUTE DIE BUSSE (rechter Bildrand)

3) NÜTZLICH UND ANGENEHM (linker Bildrand)

unterschrieben: DECKE IM WEINKELLER
LMM

207) Waldrand am Sarntal, 1892

Blei
46,2 x 59,0
Sig. u.l.: ML 1892
LMM

208) Berghalde im Sarntal, 1892

Blei
45,6 x 59,0
Sig. u.r.: ML 92
Abb. Rapsilber S. 32
LMM

209) Baumreihe, 1892

Blei
21,9 x 13,8
Sig. u.l.: ML 92
LMM

210) Landschaft, 1892

21,9 x 13,8
Sig. u.l.: ML 92
LMM

211) Landschaft, 1892

Blei
13,8 x 21,9
Sig. u.r.: ML 92
LMM

212) Weibl. Akt, 1893

Rötel
59,2 x 20,4
Sig. u.l.: ML 93
LMM

213) Sitzender weiblicher Akt, 1893

Rötel, mit Kohlevorzeichnung
59,2 x 46,7
Sig. u.M.: ML 93
o.r.: Luise Schirmer, Acker-Str. 6, 2. Trep.

214) Liegender weiblicher Akt, 1893

Rötel
26,1 x 59,3
Sig. M.r.: ML 93
o.l.: Lilly Lehmann, Steinmetzstr. 38, P.
LMM

215) Profilbrustbild einer Frau, 1893
Studie zum Gemälde 'E-Moll'

Rötel
59,1 x 46,8
Sig. u.r.: ML 93
LMM

216) Auf einem Thron sitzende Frau, 1893

Blei
31,0 x 47,4
Sig. u.r.: ML 93
Rahmeninschrift: TALATA (?)
LMM

217) Wanderer mit Stock, 1893

Aquarell und Tusche
34,2 x 19,5
Sig. u.r.: ML 93
Inschriften: DEM WEGMÜDEN GAST GÖNNE HOLD DES HAUSES HERD!
LMM

218) Baum und Blüten, 1893

Kohle mit Rötel
35,8 x 22,2
Sig. u.r.: ML 93
LMM

219) Architekturformen, 1893

Blei
21,9 x 13,8
Sig. M.: KIRCHEN-MÖBEL DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT,
GOTISCHER PABST (?) FRANKFURT (BELLER) 1893
LMM

220) Entwurf eines Wandgemäldes für die Kirche in Wanzleben
Nördliche Vorhalle, 1894

Deckfarben und Tusche
28,2 x 57,0
Sig. u.M.: MELCHIOR LECHTER entw. und ausgef.
u.r.: ML 94
Inschriften: Mittelbild: GANDESHEIM, MAGDEBURG, KARL DER GROSSE
rechtes Bild: CHRISTENTUM

221) 'Reformation', 1894
Entwurf eines Wandgemäldes für die Kirche in Wanzleben

Aquarell und Tusche
26,6 x 43,0
Sig. u.l.: MELCHIOR LECHTER entw. u. ausgef.
u.r.: ML 94
Inschrift: REFORMATION
LMM

222) 'Vita somnium breve', 1894
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
18,8 x 21,9
Sig. u.l.: ML
u.r.: 94
LMM

223) Entwürfe für die Kirche in Wanzleben, 1895
6 Kanzelfüllungen mit den betitelten Darstellungen der Propheten Matthäus, Markus, Lukas, Johannes, Jakobus, Paulus

Aquarell, Tusche und Goldfarbe
22,9 x 32,9
Sig. u.r.: M. Lechter 95
LMM

224) Entwurf zum Nietzsche-Glasfenster, 1895

Aquarell und Tusche, gewachst
21,5 x 12,5
Sig. M.l.: ML
M.r.: 95
Inschrift: SCHON GLÜHST DU UND TRÄUMST, SCHON TRINKST DU DURSTIG AN ALLEN TIEFEN KLINGENDEN TROSTBRUNNEN, SCHON RUHT DEINE SCHWERMUTH IN DER SELIGKEIT ZUKÜNFTIGER GESÄNGE
(Nietzsche, Zarathustra)
LMM

225) Skizzen zum Glasfenster 'Tristan und Isolde', 1895
2 weibliche Akte, 2 Kopfskizzen, weiblicher Akt ohne Kopf, 2 Frauenskizzen und Gesichtsskizze

Kreide (rotbraun)
59,7 x 46,8
Sig. u.l.: ML 95
LMM

226) Sanctus sonus - Sanctus odor, 1895
Entwurf für ein Glasfenster der Wohnung Lechters
(Spätere Fassung)

Aquarell und Tusche, gewachst
12,1 x 9,9
Sig. M.l.: Melchior 18
M.r.: Lechter 95
Abb. Rapsilber S. 93
LMM

227) Inspiration - Vision, 1895
Entwurf für einen Wandteppich

Aquarell, gewachst
a) 29,5 x 17,6 (links)
Sig. u.l.: ML
u.r.: 95

b) 29,5 x 17,5 (rechts)
Sig. u.l.: ML
u.r.: 95
Inschriften: 1) EIN UNGESTILLTES, UNSTILLBARES IST IN MIR, DAS WILL LAUT WERDEN
2) NACHT IST ES NUN REDEN LAUTER ALLE SPRINGENDEN BRUNNEN UND AUCH MEINE SEELE IST EIN SPRINGENDER BRUNNEN (aus: Nietzsche, Zarathustra Nachtlied)
Abb. Rapsilber S. 4 und 5, Lange S. 30 und 31

228) Blumenvase mit 3 Schwertlilien, 1895

Tusche (Feder)
47,4 x 3o,8
Sig. M.l.: ML
M.r.: 95
LMM

229) Schwertlilien in Landschaft, 1895

Tusche (Feder)
47,4 x 3O,5
Sig. u.l.: ML 95
LMM

230) Romanisches Haus, 1896
Entwurf für 3 Glasfenster

Aquarell und Tusche
a) 23,O x 11,1 Sig. u.M.: ML 96 (links)
b) 22,8 x 11,5 Sig. u.r.: ML 96 (Mitte)
c) 23,1 x 11,O Sig. u.M.: ML 96 (rechts)

Inschrift, linkes Bild: WIRF NEUE KÖRNER IN DIE OPFERSCHALE
(aus: St. George, Hymnen, Neuländische Liebesmahle)
LMM

231) Romanisches Haus, 1896
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
26,O x 13,5
Sig. M.l.: ML 96
LMM

232) Thronender Christus, 1896
Entwurf für ein Glasfenster der St. Simeons-Kirche in Berlin

Aquarell und Tusche
Ø 59,3
Sig. u.l.: ML
u.r.: 96
Inschriften: 1) ICH BIN DER ANFANG UND DAS ENDE
2) WASSER DES LEBENS
Abb. Rapsilber S. 63
LMM

233) Romanisches Haus, 1896
'Salve'
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
25,4 x 13,5 (2O,2 x 9,O)
Sig. M.r.: ML 96
Rückseite: ML 1896
LMM

234) Romanisches Haus, 1896
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
23,0 x 14,5 (19,6 x 10,3)
Sig. u.M.: ML 96
Inschrift: GROSSE HEHRE GOLDNE BLUMEN
LMM

235) Romanisches Haus, 1896
Entwurf für drei Glasfenster (3. Stock)

Aquarell und Tusche
23,0 x 7,7 (links)
35,4 x 9,3 (Mitte) Sig. u.: Melchior Lechter
32,5 x 7,7 (rechts) Sig. u.: 1896
Inschriften, links: MORGENLICHT
Mitte: VOLL-BLÜHT
rechts: UND DUFT.N (?)
LMM

236) Romanisches Haus, 1896
Kartons für 3 Glasfenster

Inschriften: links: AUF GOLDNEN FÜSSEN QUALMEN HARZ UND SANTEL
(aus: St. George, Pilgerfahrten:
Neuer Ausfahrtsegen)

Mitte: NACHT IST ES NUN REDEN LAUTER ALLE
SPRINGENDEN BRUNNEN)
(aus: Nietzsche, Zarathustra: Nachtlied)
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 65

237) Romanisches Haus, 1896
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
26,0 x 13,5
Sig. M.l.: ML 96
Inschrift Rückseite: ROMANISCHES HAUS. BADEZIMMERFENSTER IN
DER 2. ETAGE FÜR OPALISIERENDE GLÄSER
IN DEN BEIDEN INNEREN FLÜGELN
MASSWERK 1/10
LMM

238) Romanisches Haus, 1896
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
27,9 x 14,0
Sig. u.M.: ML 96
LMM

239) Romanisches Haus, 1896
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
19,7 x 10,1
Sig. M.r.: ML 96
LMM

240) Entwurf für ein Glasfenster, 1896

Aquarell und Tusche
27,9 x 13,9
Sig. u.M.: ML 96
LMM

241) Entwurf für 2 Glasfenster, 1896

Aquarell und Tusche
32,1 x 18,6
Sig. u.l.: ML 96
LMM

242) 'Kastalischer Quell', 1896
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
19,7 x 10,1
Sig. M.r.: ML 96
LMM

243) Entwurf für ein Dielenfenster der Villa Messel in Bernburg a.H., 1897

Aquarell und Tusche
50,2 x 38,7
Sig. u.l.: MELCHIOR 18 ERF.
u.r.: LECHTER 97
Inschriften: DENN ALLE LUST WILL EWIGKEIT
DAS LEBEN IST EIN BORN DER LUST
(aus Nietzsche, Zarathustra)
Abb. Wißmann S. 25
LMM

244) 'Königin der Mode', 1897
Entwurf für drei Glasfenster im Kaufhaus Wertheim in Berlin

Aquarell und Tusche
61,3 x 38,2 (Mitte)
58,4 x 20,5 (Seiten)
Sig. u.l.: MELCHIOR 18
u.r.: LECHTER 97
Inschrift: DIR KÖNIGIN MODE, LAUNENHAFTESTE PRIESTERIN
DER SCHÖNHEIT, HULDIGEN ALLE REICHE
Abb. Rapsilber S. 49
LMM

245) Felsmassiv mit Bäumen, 1897

Blei
44,0 x 28,3
Sig. u.l.: ML 1897
LMM

246) Architekturskizzen, 1897

Blei
14,5 x 11,5
Sig.: Nur Vorbilder für... (die folgenden 3 Wörter unleserlich)
Berlin, 1897

247) Pallenbergsaal, 1898
Entwurf für die westliche Längswand

Aquarell, Tusche, weiße Deckfarbe und Goldfarbe

Das Bild 'Weihe am mystischen Quell' als retuschierte Fotographie
35,5 x 88,5
Sig. u.r.: MELCHIOR LECHTER ERFUNDEN 1898
Inschriften: DONATELLO. HANS LOCHNER. DER HAIN DER KUNST UND MUSEN. ANBETER DER FORMEN, DER TÖNE, DER WORTE, EBEN DARUM KÜNSTLER.
LMM

248) Pallenbergsaal, 1898
Entwurf für die östliche Fensterwand

Aquarell, Deckfarben, Tusche, teilweise lackiert
32,8 x 87,8
Sig. u.r.: MELCHIOR LECHTER ERFUNDEN 1898
Inschriften: SCHÖNHEIT. WAHRHEIT. BRUNNEN DER KUNST
LMM

249) Pallenbergsaal, 1898
Entwurf für die südliche Schmalwand

Aquarell und Deckfarben
45,0 x 50,5
Sig. o.l.: MELCHIOR 18 ERF.
o.r.: -98 LECHTER
Abb. Lange S. 36
LMM

250) Pallenbergsaal, 1898
Entwurf für die nördliche Schmalwand

Aquarell und Deckfarben
44,0 x 48,5
Sig. o.l.: MELCHIOR 18- ERF.
o.r.: 98 LECHTER
LMM

251) Pallenbergsaal, 1898
Entwurf für das Deckengemälde

Aquarell, Deckfarben und Goldfarbe
70,0 x 49,3
Sig. u.l.: MELCHIOR LECHTER 1898 ERF.
Inschriften: 1) DENN ALLE LUST WILL EWIGKEIT (aus: Nietzsche, Zarathustra)
2) GOTT UND DIE TRÄUME (3x)
3) ALLES SCHEIDET, ALLES GRÜSST SICH WIEDER,
EWIG BLEIBT SICH TREU DER RING DES SEINS,
DER RING DER EWIGEN WIEDERKUNFT.
4) LUST TIEFER NOCH ALS...
LMM

252) Skizze aus Florenz, 1898

Blei
13,9 x 22,0
Sig. u.l.: Florenz
u.r.: 1898
LMM

253) Landschaft mit Bäumen, 1898

Blei
13,8 x 22,0
Sig. u.l.: FIESOLE
u.M.: ML
u.r.: 1898
LMM

254) 'In Liebe wirken', 1899
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Blei
25,5 x 23,1
Sig. u.l.: ML 1899
LMM

255) 'Schönheit und Wahrheit', 1899
Entwurf für ein Glasfenster

Aquarell und Tusche
26,2 x 13,8
Sig. u.l.: ML
u.r.: 1899
LMM

256) Hyazinthen, 1899

Tusche (Feder) und farbige Kreiden
30,9 x 16,7 (28,5 x 14,3)
Sig. u.M.: ML 1899
LMM

257) Hyazinthen, 1899

Tusche (Feder) weiß gehöht, farbige Kreiden
31,3 x 17,1 (28,8 x 14,4)
Sig. M.l.: ML 1899
LMM

258) Hyazinthen, 1899

Tusche (Feder) weiß gehöht, farbige Kreiden
28,4 x 16,0 (25,0 x 14,4)
Sig. M.: ML 1899
LMM

259) Pallenbergsaal, 1900
Studien für das mittlere Glasfenster
Sich nach vorn neigender weiblicher Akt, der gleiche nochmals verkleinert, weiblicher Akt.

Kohle, weiß gehöht
83,7 x 48,1 (Rahmenausschnitt)
Sig. M.r.: ML 9.2.00
LMM

260) Pallenbergsaal, 1900

Studien für ein Mosaik
2 Frauen in langen Gewändern mit entblößter Brust, 1 Armstudie

Kohle, weiß gehöht
90,5 x 47,3
Sig. u.r.: ML 6.3.00
LMM

261) Pallenbergsaal, 1900
Studie für ein Mosaik
Figur mit aufgeschlagenem Buch

Kohle, weiß gehöht
90,5 x 26,4
Sig. u.r.: ML 12.4.00
Abb. Rapsilber S. 21
LMM

262) Pallenbergsaal, 1900
Studie für das linke Glasgemälde
Frau in langem Gewand

Kohle, weiß gehöht
88,6 x 32,3
Sig. M.r.: ML 30.5.00
Abb. Rapsilber S. 14
LMM

263) Pallenbergsaal, 1900
Studie für das rechte Glasgemälde
Frau in langem Gewand (Profil)

Kohle, weiß gehöht
88,8 x 34,4
Sig. M.l.: ML 1.6.1900
Abb. Rapsilber S. 15
LMM

264) Pallenbergsaal, 1900
Studie für das rechte Glasgemälde
Figur mit Weihrauchfaß

Kohle, weiß gehöht
63,7 x 35,2
Sig. M.r.: 5.6.1900
LMM

265) Pallenbergsaal, 1900
männlicher Akt

Kohle, weiß gehöht
61,1 x 22,7
Sig. M.r.: ML 8.6.1900
LMM

266) Pallenbergsaal, 1900
Studie für das rechte Glasgemälde

Sig. u.l.: 8.6.1900
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 25

267) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Figur mit Kerze in der Hand

Sig. u.r.: ML 5.10.1900
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Lange S. 201

268) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Figur mit angedeutetem Musikinstrument in den Händen

Sig. u.r.: ML 9.10.00
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 18, Lange S. 200

269) Pallenbergsaal, 1900
Figur mit Rose in der Hand

Kohle, weiß gehöht
88,0 x 29,1 (Rahmenausschnitt)
Sig. M.r.: ML 10.10.00
LMM

270) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Frau mit Leier

Kohle, weiß gehöht
86,4 x 26,4
Sig. u.l.: ML 11.10.00
LMM

271) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
kniende Figur mit Weihrauchfaß

Kohle, weiß gehöht
71,6 x 48,8
Sig. M.r.: ML 13.10.00
Abb. Rapsilber S. 22
LMM

272) Pallenbergsaal, 1900
kniende Figur mit Weihrauchfaß

Kohle, weiß gehöht
59,0 x 44,2 (Rahmenausschnitt)
Sig. M.r.: ML 19.10.00
Abb. Lange S. 204

273) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Bildnis Stefan George

Kohle, weiß gehöht
Ø 38,3
Sig. u.r.: ML 25.10.00
Abb. Rapsilber S. 6, Lange S. 198
LMM

274) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Brustbild einer Frau

Sig. u.r.: ML 30.10.00
keine weiteren Angaben bekannt

275) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Frauenkopf

Kohle, weiß gehöht
Ø 35,5
Sig. u.r.: ML 2.11.00
Abb. Rapsilber S. 13, Lange S. 199
LMM

276) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Brustbild einer Frau

Sig. u.r.: MELCHIOR LECHTER 10.11.00
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 17, Lange nach S. 35

277) Pallenbergsaal, 1900
Kartons zu 4 Mosaiken
2 männliche und 2 weibliche Figuren

keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters S. 10 - 13

278) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Lorbeerbaum

Sig. u.M.: ML 28.12.00
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 24

279) Pallenbergsaal, 1900
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Bäumchen

Sig. u.M.: ML 30.12.00
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 19

280) Pallenbergsaal, 1901
Studie für die 'Weihe am mystischen Quell'
Rosen

keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 25

281) Entwurf für 3 Glasgemälde
im Vestibül der Musikhochschule Berlin, 1901

Sig. u.l.: MELCHIOR LECHTER (linkes Bild)
u.r.: 1901
Inschriften: links: nicht lesbar
Mitte: MUSICA DULCISSIMA
FILIA DIVINAE MAJESTATIS
rechts: nicht lesbar
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Lange S. 41

282) Entwurf für das linke Glasfenster
der Musikhochschule Berlin, 1901

Pastell und Tusche
57,1 x 30,1
Sig. u.l.: MELCHIOR LECHTER
u.r.: 1901
Inschrift: unleserlich
LMM

283) Festungswall in Siena, 1901

Federzeichnung
Sig. u.l.: MELCHIOR LECHTER
SIENA, DEN 3.(?)1901
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 33

284) Die Domtürme von Siena, 1901

Federzeichnung
Sig. u.l.: MELCHIOR LECHTER
SIENA, DEN 1. MAI 1901
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 36

285) Bildnis Lothar Treuge, 1902
Studie für das Glasgemälde 'Ritter Keuschheit'

Sig. u.l.: ML 23.2.02
Rahmenumschrift: DEM DICHTER ZUM WEIHNACHTSFESTE 1903
GEWIDMET VON MELCHIOR LECHTER
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Lange S. 205

286) Handstudie für das Glasfenster 'Ritter Keuschheit', 1902

Blei, weiß gehöht
26,4 x 21,4
Sig. u.M.: ML 3.10.02
LMM

287) Weiblicher Akt, 1902
Studie zu 'Ritter Keuschheit'

keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Lange S. 206

288) Landschaft, 1902

Blei
13,9 x 21,9
Sig. u.r.: 1902 ML GROSSES FENSTER (SCHLACHTENSEE)
LMM

289) Entwurf für ein Wandgemälde (?), 1903

Aquarell und Tusche (Feder)
121,0 x 119,0
Sig. M.l.: MELCHIOR LECHTER ERF. 1903
Inschrift: BERUFEN DURCH DES MYSTISCHEN QUELLES TRANK,
EMPFANGE DEN HEILIGEN RAUSCH AUS DEM GEBOREN
GEWEIHTE WERKE.

290) Landschaft mit Gebirge, 1903

Blei
13,8 x 22,0
Sig. u.r.: 7. MAI 03 ML
LMM

291) Landschaft, 1903

Blei
13,9 x 21,9
Sig. u.r.: ML 7. MAI 1903
LMM

292) Landschaft, 1903

Blei
13,9 x 21,9
Sig. u.r.: ML 15. MAI 1903 OBERBAYERN
LMM

293) Landschaft, 1903

Blei
13,2 x 21,9
Sig. u.r.: ML BEI SIENA 1903 FRÜHLING
LMM

294) Landschaft, 1903

Blei
13,5 x 21,9
Sig. u.r.: ML BEI SIENA FRÜHLING... 1903

295) Landschaft, 1903

Blei
13,9 x 21,9
Sig. u.r.: ML BEI SIENA 1903 FRÜHLING

296) Frühlingsabend bei Siena, 1903

Pastell
Sig. u.l.: ML? 6.03
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 47

297) Wiesengrund bei San Gimignano, 1903

Pastell
Sig. u.l.: ML ? 03 SAN GIMIGNANO
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Rapsilber S. 42

298) Oleander, 1904

Tusche, weiß gehöht
41,3 x 18,5
Sig. M.r.: ML 3.8.04
Inschrift: u.r. BAGNAIA FRAGMENT
Abb. Wolters S. 33
LMM

299) Vorgarten am Meer auf Elba, 1904

Federzeichnung
Sig. u.r.: Melchior Lechter 13.8.04 BAGNAIA
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters S. 9

300) 'Der einsame Garten auf Elba', 1904

Tusche (Feder), weiß gehöht
35,8 x 58,2
Sig. u.r.: MELCHIOR LECHTER 18.8.1904
Inschrift: BAGNAIA FRAGMENT
Abb. Wolters nach S. 44
LMM

301) Ruinenlandschaft, 1905

Kreide, weiß und rosa gehöht
30,0 x 46,4
Sig. u.r.: ML 21.9.05
LMM

302) Treppe und Ruine, 1905

Kreide und Kohle, weiß gehöht
44,3 x 30,2
Sig. u.l.: ML 22.9.05
LMM

303) Südeuropäisches Ziegelhaus, 1905

Kreide
30,3 x 44,4
Sig. u.l.: ML 22.9.05
LMM

304) Distelpflanze, 1905

Tusche (Feder)
47,4 x 33,0
Sig. u.M.: ML 28.11.05
LMM

305) 'Lumen de lumine', 1907
Entwurf für drei Glasfenster des Landesmuseums Münster

Aquarell und Tusche
Gesamtkarton: 67,5 x 93,0
a) 26,8 x 17,8 (links) Sig. u.l.: ML
u.r.: 1907
b) 50,0 x 27,7 (Mitte) Sig. u.l.: MELCHIOR 19
u.M.: 07
c) 26,8 x 17,8 (rechts) Sig. u.l.: ML
u.r.: 1907

Inschriften: 1) BLUMENGESCHMÜCKTER ABGRUND DER SCHÖNHEIT, DARIN SICH SERAPHE SPIEGELN, HEILIGER QUELL: GIB UNS DAS INNERE GESICHT!
KOSTBARES GEFÄSS, DARIN ANFANG UND ENDE EINS WURDEN, HEILIGER QUELL: GIB UNS DIE INNERE FLAMME!

2) AEOLSHARFE DES GRENZENLOSEN, DARIN DER ATEM DES ALLS SEINE UNAUFHÖRLICHEN SEUFZER SINGT, HEILIGER QUELL: GIB UNS DIE INNERE KRAFT!

3) URSPRUNG ALLER BILDER!

LMM

306) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für die Ars Humana

Kohle, weiß gehöht
69,7 x 36,7
Sig. u.r.: ML 31.3.07 OSTERN
Privatbesitz
Abb. Wolters, S. 21

307) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für das mittlere Fenster
Mann (Profil), eine Schale in der Hand haltend

Kohle, weiß gehöht
74,8 x 37,3
Sig. u.M.: ML 4.4.07
LMM

308) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für das mittlere Glasfenster
Lorbeer bekränzte männliche Figur (Profil),
eine Schale in der Hand haltend

Kohle, weiß gehöht
81,0 x 33,7
Sig. M.r.: 6.4.07
Abb. Wolters S. 32
LMM

309) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für die Ars Coelestina
Bekrönte Frau in langem Gewand

Kohle, weiß gehöht
80,5 x 38,3
Sig. u.M.: ML 10.4.07
Abb. Wolters S. 20
LMM

310) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für die Ars Humana
Weiblicher Halbakt mit langem Haar und erhobenem Arm

Kohle, weiß gehöht
75,0 x 39,7
Sig. u.M.: ML XI.4.07
Abb. Wolters S. 29
LMM

311) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für die Ars Coelestina
Bekrönte Frau in langem Gewand mit erhobenem Arm

Kohle, weiß gehöht
81,0 x 37,9
Sig. u.M.: ML 12.4.07
LMM

312) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für das mittlere Glasfenster
Figur mit Schale und Griffel

Sig. M.r.: ML 14.4.07
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters S. 36

313) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für die Ars Humana
Brustbild einer Frau mit Blumenkranz

Kohle, Blei, weiß gehöht, farbige Kreide
56,4 x 30,5
Sig. u.r.: ML 19.4.07
LMM

314) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für das mittlere Glasfenster
Knie nder Mann

Kohle, weiß gehöht
38,4 x 75,7
Sig. u.r.: ML 21.4.07
LMM

315) 'Lumen de lumine', 1907
Studie für das linke Glasfenster
Brustbild einer gekrönten Frau

Sig. M.r.: ML 29.4.07
keine weiteren Angaben bekannt
Abb. Wolters S. 41

316) Weiblicher Akt, 1907

Kohle, weiß gehöht
78,5 x 27,0 (Rahmenausschnitt)
Sig. M.r.: ML 30.4.07
Abb. Wolters S. 15
LMM

317) 'Triptychon für das Sanktuarium einer Dame', 1907
Entwurf für drei Glasfenster

Aquarell, Deckfarben und Tusche
22,5 x 8,5
Sig. u.: MELCHIOR 1907 LECHTER

Inschrift links: DER DICHTER, DEM DIE VÖGEL ANGSTLOS NAHEN,
TRÄUMT EINSAM IN DEM WEITEN SCHATTENSAAL

Mitte: DIE JENEN WONNETAG ERWACHEN SAHEN,
EMPFINDEN HEISS VON WEICHEM KLANG BERAUSCHT,
DER DICHTER AUCH DER TÖNE LOCKUNG LAUSCHT,
DOCH HEUT DARF IHRE WEISE IHN NICHT RÜHREN,
MIT SEINER GEISTERWELT ER REDE TAUSCHT.

rechts: ER HAT DEN GRIFFEL,DER SICH STRÄUBT ZU FÜHRE

(auszugsweise aus dem Gedicht 'IM PARK'
aus: 'HYMNEN' von Stefan George)

LMM

318) Entwurf zum 'Florentiner Traum', 1907

Tusche (Feder)
Sig. u.l.: ML
u.r.: 1907
keine weiteren Angaben bekannt
Schiller-Nationalmuseum, Marbach

319) Landschaft, 1908

Blei
16,7 x 21,5
Sig. u.r.: ML 1908
o.r.: CELESTITE MAZZARA (SICILIE)
LMM

320) Felsen, 1908

Blei
16,7 x 21,7
Sig. u.r.: ML 08
o.r.: FLUORINE
LMM

321) Burgfelsen, 1910

Blei
9,6 x 16,0
Sig. u.r.: ML 30.6.10
LMM

322) Gebirgslandschaft, 1910

Blei
9,6 x 16,0
Sig. u.r.: ML 3.7.10
LMM

323) Entwürfe für zwei Glasfenster, 1914
Figur mit Buch unter got. Architektur,
Figur mit Stab, auf einer Säule stehend.

Aquarell und Tusche, gewachst
a) 14,7 x 7,5 (links) Sig. u.l.: ML u.r.: 14
b) 14,7 x 7,5 (rechts) Sig. u.l.: ML u.r.: 14

Inschriften nur zum Teil lesbar:

1) IM HEIL, IN DER WEIHE HALLT ES BRAUSEND ...
2) TIEF IM MENSCHEN RUHT ETWAS ...

LMM

324) Entwürfe zum Grabobelisk von Nina Ziegler, 1914

Tusche (Feder)
24,8 x 15,3
Sig. o.l.: ML
o.r.: 1914
LMM

325) Liegender weiblicher Akt (Rückenansicht), 1924

Blei
Sig. o.r.: ML 1924
Stiftung Castrum Peregrini, Amsterdam
keine weiteren Angaben bekannt

326) Landschaft mit Häusern, 1929

Tusche (Feder)
20,5 x 27,0
Sig. u.l.: ML CASAMICIOLA 29.9.29 ISOLA D' ISCHIA
LMM

327) Landschaft mit Häusern, 1929

Tusche (Feder)
20,5 x 27,0
Sig. u.r.: CASAMICIOLA ISOLA D' ISCHIA 29.9.29 ML
LMM

Aquarelle, Zeichnungen und Entwürfe ohne Datierung bzw. Datierung unbekannt

328) Handstudien

Kohle
30,5 x 23,9
o. Sig.
LMM

329) Armstudie

Kohle, gelb gehöht
41,9 x 26,3
o. Sig.
LMM

330) Gewandstudie

Kreide
27,6 x 22,8
o. Sig.
LMM

331) 2 Hände

Kohle
30,3 x 23,1
o. Sig.
LMM

332) Gewandstudie

Blei, weiß gehöht
30,4 x 23,7
o. Sig.
LMM

333) 2 Hände

Kohle
30,5 x 23,7
o. Sig.
LMM

334) Gewandstudie

Kohle, weiß gehöht
30,5 x 21,9
o. Sig.
LMM

335) 2 Hände

Kohle
51,8 x 33,9
o. Sig.
LMM

336) 2 Hände

Blei
15,2 x 23,8
o. Sig.
Rückseite: Handstudie
LMM

337) Gewandstudie (Rückenansicht)

Kohle, Deckfarbe
23,9 x 18,4
o. Sig.
LMM

338) Gewandstudie

Blei
25,5 x 18,7
Sig. M.l.: Mung (?) Zimmer
o.D.
LMM

339) Gewandstudie

Kohle und Deckfarben
30,3 x 16,3
Sig. u.l.: D.M.
o.D.
LMM

340) Baum

Blei
30,9 x 25,5
o. Sig.
LMM

341) Hand und Arm

Blei
22,1 x 14,6
o. Sig.
LMM

342) Arm

Kohle, gelb gehöht
41,9 x 26,2
o. Sig.
LMM

343) Nymphen

Blei
34,0 x 46,0
o. Sig.
LMM

344) Mann in langem Gewand

Mischtechnik
30,8 x 18,2
o. Sig.
LMM

345) Mann, auf einer Leiter stehend

Kohle
34,1 x 18,5
o. Sig.
LMM

346) Kniende Figur

Kohle, weiß gehöht
30,8 x 23,8
o. Sig.
LMM

347) 2 Figurenskizzen

Blei
Mönch (?) und Engel
28,9 x 17,0
o. Sig.
LMM

348) Männlicher Akt

Blei
40,8 x 26,5
o. Sig.
LMM

349) 4 Figurenskizzen

Kreide
35,4 x 34,9
o. Sig.
LMM

350) Frau in langem Kleid, an Pfeiler gelehnt
(Skizze zu Nr. 204)

Rötel, weiß gehöht
70,0 x 28,2
o. Sig.
LMM

351) Bildnis einer Frau

Blei
29,1 x 25,2
o. Sig.
LMM

352) Frauenkopf

Blei, weiß gehöht
23,8 x 15,0
o. Sig.
LMM

353) Weiblicher sitzender Akt (Rückenansicht)

Tusche (Feder)
21,1 x 9,3
o. Sig.
LMM

354) Bildnis einer Frau im Halbdunkel

Tusche (Feder)
9,2 x 9,0 (7,0 x 5,5)
o. Sig.
LMM

355) Sitzende Figur vor einem Fenster

Sepia (Feder)
11,2 x 15,0
o. Sig.
LMM

356) Liegende Frau

Sepia (Feder)
17,7 x 11,1
o. Sig.
Rückseite: Brief an einen Herrn Müller
Berlin 30. Dec. 86
LMM

357) Männerkopf

Blei
26,3 x 17,2
o. Sig.
Inschrift: FRIEDRICH III DER WEISE
LMM

358) Brustbild eines Mannes in Rüstung

Blei
25,9 x 17,4
o. Sig.
LMM

359) Kopfskizze

Kohle, Blei, Deckfarbe
27,0 x 18,3
o. Sig.
LMM

360) Männlicher Akt (Rückenansicht)

40,9 x 25,2
o. Sig.
LMM

361) Sitzende Frau (Rückenansicht)

Kohle, rosa gehöht
36,5 x 23,2
o. Sig.
LMM

362) Sitzender Mann vor einem Fenster im Halbdunkel

Blei
33,4 x 20,1
o. Sig.
LMM

363) Frau in langem Gewand (Rückenansicht)

Kohle und farbige Pastellkreide
54,7 x 22,6
o. Sig.
LMM

364) Frau in langem Gewand

Kohle und farbige Pastellkreide
55,4 x 29,5
o. Sig.
Pendant zu Nr. 363
LMM

365) Männerkopf

Blei, weiß gehöht
23,8 x 15,0
o. Sig.
Rückseite: 2 Hände
LMM

366) Mann in stoffreichem Gewand

Tusche, Kohle und Deckfarben
30,9 x 23,9
o. Sig.
Rückseite: 2 gotische Fialen, Figurengruppen
LMM

367) Brustbild einer Frau

Blei
33,2 x 25,7
o. Sig.
Rückseite: Armskizze
LMM

368) Kopf eines Mannes mit Turban (Profil)

Tusche (Pinsel), Aquarell
24,0 x 18,6
o. Sig.
LMM

369) Frau im Wald

Blei
21,9 x 13,9
o. Sig.
LMM

370) Stehende Frau vor dunklem Hintergrund

Kreide
29,5 x 21,5 (20,0 x 12,0)
o. Sig.
LMM

371) Figur vor dunklem Hintergrund

Blei
30,9 x 22,0 (25,3 x 14,5)
o. Sig.
LMM

372) Weiblicher Akt

Deckfarben
18,6 x 5,0
o. Sig.
LMM

373) Blumen streuende Frau (Flora ?)

Blei
15,3 x 8,4
o. Sig.
LMM

374) Liegender weiblicher Halbakt

Tusche (Feder)
4,2 x 8,3
o. Sig.
Inschrift: HERO
LMM

375) Liegender weiblicher Akt (Rückenansicht)

Tusche (Feder)
3,6 x 6,3
o. Sig.
Inschrift: NYMPHE
LMM

376) 2 Flöten spielende Putti

Blei
9,5 x 16,5
o. Sig.
LMM

377) Sitzender Mönch vor einem Weinfaß

Blei
16,0 x 20,5
o. Sig.
LMM

378) Sitzende Frau

Kohle und farbige Kreide
41,9 x 26,3
o. Sig.
LMM

379) Sitzender Unterkörper

Blei und Aquarell
20,1 x 25,5
o. Sig.
LMM

380) Unter einem Baum liegende Frau

Kohle, weiß gehöht
51,5 x 31,0
o. Sig.
LMM

381) Sich beugender Mann

Blei
57,9 x 34,7
o. Sig.
LMM

382) Liebespaar auf einem Sofa

Tusche
32,7 x 20,6
o. Sig.
verzierter Rahmen
LMM

383) Liebespaar mit Engel

Blei und Tusche
59,5 x 43,9
o. Sig.
(vgl. Nr. 388)
LMM

384) Liebespaar im Wald

Blei
28,1 x 15,8 (24,5 x 15,8)
o. Sig.
LMM

385) Liebespaar im Garten

Blei
34,4 x 22,2
o. Sig.
LMM

386) Männlicher und weiblicher Akt unter einem Baum

Sepia (Feder) und Blei
31,6 x 21,0
o. Sig.
LMM

387) Sich küssendes Liebespaar

Tusche (Feder)
36,7 x 47,9
o. Sig.
LMM

388) Flüchtige Skizzen:
Sitzendes Liebespaar, schwebender Engel

Tusche (Feder) und Kohle
34,9 x 34,6
o. Sig.
(vgl. Nr. 383)
LMM

389) Geflügelter Löwe (Sinnbild des heiligen Markus)

Kreide und Deckfarbe
21,8 x 22,4
o. Sig.
LMM

390) Jesus in langem Gewand

Kohle, weiß gehöht und Tusche (Feder)
17,0 x 23,9
o. Sig.
LMM

391) Christus am Kreuz

Tusche (Feder)
31,5 x 19,2
o. Sig.
LMM

392) Geschmücktes Kreuz

Aquarell
38,5 x 28,6
o. Sig.
LMM

393) Geistlicher

Tusche (Feder)
19,6 x 9,5
o. Sig.
LMM

394) Brustbild eines Engels auf einer Wolke

Kohle und Deckfarben
21,4 x 19,5
o. Sig.
Inschrift: LIBER GENEALIONIS JESU CHRISTI FILII DAVID
FILII ABRAHAM
LMM

395) Apostel (?)

Kohle und Deckfarbe
30,2 x 15,9
o. Sig.
LMM

396) Biblische Szene
Mariae Verkündigung

Kohle
44,1 x 30,8
o. Sig.
Inschrift: 1389 - 1446
LMM

397) Biblische Szene
Knieender Mönch, auf einem Grab sitzender Engel,
3 sich dem Grab nähernde Frauen

Kohle
31,0 x 44,2
o. Sig.
(vermutlich nach alter Vorlage von ML. kopiert)
Inschrift: 1438
DEL SECOLO XV
LMM

398) Kirchentor

Blei
32,6 x 25,5
o. Sig.
LMM

399) Die Jünger von Emmaus

Blei
20,5 x 30,5
Sig. u.l.: EMAUS (in Spiegelschrift)
o.D.
LMM

400) Apostel (in Rastersystem)

Kohle und Deckfarbe
30,3 x 15,6
o. Sig.
LMM

401) Geflügelter Stier (Sinnbild des Lukas)

Kohle und Deckfarben
22,1 x 22,8
o. Sig.
LMM

402) Religiöse Szene und Figurenskizzen

Tusche (Feder) und Blei
32,9 x 20,8
o. Sig.
LMM

403) Fragment:
Kirchenturm unter einem Spitzbogen

Pastell
Maße: unbestimmbar
o. Sig.
LMM

404) Skizze einer Pietà (?)

Blei
10,9 x 12,0
o. Sig.
LMM

405) Landschaft mit Tempel

Pastell
65,7 x 54,2
o. Sig.
schlechter Erhaltungszustand
LMM

406) Landschaft

Blei
9,5 x 15,9
o. Sig.
LMM

407) Baumstudien

Blei
35,2 x 25,5
o. Sig.
LMM

408) Strauchpflanze

Blei, weiß gehöht
33,9 x 26,0
o. Sig.
LMM

409) Schwertlilien

Blei
14,9 x 6,4
o. Sig.
LMM

410) Landschaft

Blei
21,9 x 13,8
o. Sig.
LMM

411) Seelandschaft

Blei
13,9 x 21,9
o. Sig.
LMM

412) Landschaft

Blei
21,9 x 13,8
o. Sig.
LMM

413) Seelandschaft

Blei
13,9 x 22,0
o. Sig.
LMM

414) Stadtansicht (Aufsicht)

Blei
22,0 x 13,8
o. Sig.
LMM

415) Landschaft

Blei
13,7 x 21,8
o. Sig.
LMM

416) Hügellandschaft

Blei, Deckfarbe
17,0 x 28,6
o. Sig.
LMM

417) Felsformation (?)

Kohle
35,1 x 15,3
o. Sig.
LMM

418) Waldlandschaft

Blei
35,0 x 22,8
o. Sig.
LMM

419) Blattstudie

Kohle
33,3 x 25,5
o. Sig.
LMM

420) Felsenschlucht

Blei und Kreide
62,0 x 26,3
Sig.: ML 17.9.?
LMM

421) Verschiedene Skizzen:
Liegender Knabe, Knabenkopf, Beine, Schulter mit Armansatz

Kohle
40,7 x 26,1
o.Sig.
LMM

422) Verschiedene Skizzen:
2 weibliche Figuren, Hand

Kreide und Aquarell, weiß gehöht
57,8 x 35,0
o. Sig.
LMM

423) Verschiedene Skizzen:
4 weibliche Figuren in einem Innenraum

Kohle
29,2 x 17,5
o. Sig.
LMM

424) Verschiedene Skizzen:
Frau mit Stab, Hand

Rötel, weiß gehöht
54,4 x 26,5
Sig. u.r.: ML
o.D.
LMM

425) Verschiedene Skizzen:
Auf einem Schemel sitzender Mann, übereinandergeschlagene Beine, liegende Frau (Rückenansicht), je 2 sich gegenübersitzende Männer

Kreide
40,7 x 26,0
o. Sig.
LMM

426) Skizzen von 5 in einer Runde sitzenden Männern

Kreide
40,7 x 26,4
o. Sig.
LMM

427) Verschiedene Skizzen:
2 Geige spielende Männer an einem Tisch,
stehender Knabe, 6 Männerköpfe, vornübergeneigte Frau,
angedeutetes Profil

Kreide
40,7 x 25,4
o.Sig.
LMM

428) Verschiedene Skizzen:
5 sitzende und 1 stehender Mann, um einen Tisch gruppiert

Kreide
26,4 x 40,8
o. Sig.
LMM

429) Verschiedene Skizzen:
7 Kinderköpfe, 2 Kindertorsi, angedeuteter Hinterkopf,
liegender weiblicher Akt, übereinandergeschlagene Beine

Kreide
57,9 x 34,9
o. Sig.
LMM

430) Verschiedene Skizzen:
4 gerahmte Bilder im Bild:
1) Landschaft
2) weiblicher Akt
3) 1 Frau, an Baum gelehnt
4) Frau, sich auf eine Kommode stützend,
das gleiche andeutungsweise wiederholt

Kreide
34,8 x 57,9
o. Sig.
LMM

431) Verschiedene Skizzen:
Angedeutete Figuren in 3 Rechtecken

Pastell
53,8 x 56,8
o. Sig.
LMM

432) Verschiedene Skizzen:
Schemenhafte Frau, weiblicher Akt als Bild im Bild

16,5 x 10,1 (3,5 x 2,9)
o. Sig.
LMM

433) Verschiedene Skizzen:
8 Frauen in historischen Kostümen

Blei
18,6 x 12,0
o. Sig.
Rückseite: Liegende Frau
LMM

434) Verschiedene Skizzen:
6 Figuren in historischen Gewändern, 2 Akte von Liebespaaren, weiblicher Halbakt, liegender weiblicher Akt (Rückenansicht), Burgberg, Landschaftsausschnitt

Blei
32,9 x 42,0
o. Sig.
LMM

435) Verschiedene Skizzen:
Mann mit leicht erhobenem Arm, ein Arm

Kohle
58,0 x 35,2
o. Sig.
LMM

436) Verschiedene Skizzen:
3 Blumen, rechter Arm, 2 gerahmte Bilder, sitzende Frau mit Krug, 2 angedeutete Figuren

Tusche (Feder) und Blei
21,8 x 15,3
o. Sig.
Inschrift: NIMM DIESEN KRANZ HIER ...
LMM

437) Verschiedene Skizzen:
Männlicher Halbakt, eine Hand

Farbige Kreiden
41,6 x 26,0
o. Sig.
LMM

438) Verschiedene Skizzen:
Frau mit Vogel (gerahmt), Mann und Frau, sich gegenüberstehend, liegende und stehende Figur, Frau mit Triangel, kniender weiblicher Akt

Sepia (Feder)
33,1 x 20,9
o. Sig.
LMM

439) Verschiedene Skizzen:
Grablegung Christi (?), Landschaft (gerahmt), 2 Rahmen, Liebespaar, männlicher und weiblicher Akt (Rückenansicht), sitzender weiblicher Akt

Tusche (Feder) und Blei
33,3 x 22,7
o. Sig.
Rückseite: Verschiedene Skizzen:
Auf einem Bett liegende Frau (mehrmals)

Blei
o. Sig.
LMM

440) Verschiedene Skizzen:
Sitzende Frau mit Stab, 2 Skizzen unbestimmt

Blei
22,5 x 29,1
o. Sig.
LMM

441) Verschiedene Skizzen:
3 Hirsche, Figur, 2 Köpfe

Blei
21,6 x 16,5
Sig. u.r.: ML
o. D.
LMM

442) Verschiedene Skizzen:
Ein Reh und Hirschgeweihe

Blei
21,6 x 16,5
Sig. u.r.: ML
o.D.
Rückseite: 2 Rehe
Sig. u.M.: ML
o.D.
LMM

443) Verschiedene Skizzen:
Weiblicher Akt, auf einem Bett liegend, kniende Frau, auf einem Stuhl sitzende Frau, Halbfigur einer Frau, weiblicher Akt, Brustbild im Profil, Brustbild im Dunkeln, Notenblattausschnitt, Gedicht (unleserlich)

Tusche (Feder)
20,8 x 26,0
o. Sig.
LMM

444) Verschiedene Skizzen:
Sitzende Frau (mehrmals variiert)

Blei
16,6 x 21,7
o. Sig.
LMM

445) Verschiedene Skizzen:
Christus am Kreuz, sitzende Frau, 2 nicht identifizierbare Skizzen

Blei
16,5 x 21,6
o. Sig.
LMM

446) Verschiedene Skizzen:
2 an je einem Tisch sitzende Männer

Blei
16,3 x 19,5
o. Sig.
Rückseite: unleserlich beschriftet
LMM

447) Verschiedene Skizzen:
Krieger in historischer Rüstung

Blei
20,5 x 22,5
o. Sig.
LMM

448) Verschiedene Skizzen

Tusche (Feder)
8,2 x 3,8
o. Sig.
LMM

449) Verschiedene Skizzen
Fenster, Rose, Kopf, Figuren

Tusche (Feder)
20,6 x 30,8
o. Sig.
LMM

450) Verschiedene Skizzen:
Frau in historischem Gewand mit Krone und Kreuz,
Mann in historischem Gewand in einer gotischen Architektur,
weiblicher Akt, an einen Baum gefesselt

Blei
32,9 x 20,7
o. Sig.
LMM

451) Verschiedene Skizzen:
Frauen in historischen Kostümen, 7 weibliche Halbfiguren im Haremsgewand

Blei
32,9 x 20,8
Sig. u.l.: XVI Jahrhundert
M.: unleserlich
o.D.
LMM

452) 2 Fassadenskizzen

Blei
27,0 x 20,4
o. Sig.
LMM

453) Architekturformen:
beidseitig, Rokokoformen

Blei
16,7 x 9,9
o. Sig.
LMM

454) Architekturformen:
beidseitig, Rokokoformen

Blei
16,7 x 9,7
o. Sig.
LMM

455) Architekturformen:

Blei
16,6 x 9,4
o. Sig.
Rückseite: Tierskizzen
LMM

456) Architekturformen: (unbestimmt)

Blei
14,2 x 10,9
o. Sig.
LMM

457) Architekturformen:
gotisches Maßwerk

Blei
16,6 x 9,5
Sig. o.: Das Münster (Fries) hell rosa im Schlafzimmer
Rückseite: Tierskizzen
LMM

458) Architekturformen:
beidseitig Kreuzblumen (?)

Blei
16,6 x 9,5
o. Sig.
LMM

459) Architekturformen:
Portal, Arkaden

Blei
16,5 x 9,9
o. Sig.
LMM

460) Architekturformen:
Fialen und Spitzbögen

Blei
16,6 x 9,9
o. Sig.
LMM

461) Architekturformen:
Säulen und Fialen

Blei
16,5 x 8,8
o. Sig.
LMM

462) Architekturformen:
Säulen und Spitzbögen

Blei
16,5 x 8,8
o. Sig.
LMM

463) Architekturformen:
gotisches Maßwerk

Blei
16,5 x 8,8
o. Sig.
Rückseite: gotische Ampel
LMM

464) Architekturformen:
Gesimse und Fenster

Blei
16,5 x 9,3
o. Sig.
LMM

465) Architekturformen:
Wandgliederung

Blei
16,5 x 9,9
o. Sig.
LMM

466) Architekturformen:
gotisches Maßwerk

Blei
16,5 x 8,7
o. Sig.
LMM

467) Architekturformen: (unbestimmt)

Blei
14,3 x 11,3
o. Sig.
LMM

468) Architekturformen: (unbestimmt)

Blei
16,3 x 9,6
o. Sig.
Rückseite: gotisches Maßwerk und Mobiliar
LMM

469) Architekturformen:

Blei
16,3 x 10,0
Sig. M.: für die Bibliothek
o.D.
Rückseite: Wandprofile
LMM

470) Architekturformen:
beidseitig

Blei
16,3 x 9,6
o. Sig.
LMM

471) Architekturformen:
got. Giebel und Fassade

Blei
16,3 x 9,6
o. Sig.
LMM

472) Architekturformen: (unbestimmt)

Blei
22,3 x 28,1
o. Sig.
LMM

473) Architekturformen:
beidseitig
gotisches Chorgestühl, gotisches Maßwerk, Notizen

Blei
28,7 x 11,0
o. Sig.
LMM

474) Architekturformen: (unbestimmt)
beidseitig

Blei
22,2 x 14,2
o. Sig.
LMM

475) Architekturformen:
gotischer Giebel und Fassadengliederung

Blei
21,9 x 13,9
o. Sig.
LMM

476) Architekturformen:
gotisches Chorgestühl

Blei
21,9 x 13,8
o. Sig.
LMM

477) Architekturformen:
Mobiliar, Maßwerk

Tusche (Feder)
22,0 x 13,8
o. Sig.
Rückseite: Mobiliar
Blei
LMM

478) Architekturformen:
Wandgliederung, Schrank

Blei
21,9 x 13,8
o. Sig.
Rückseite: Grundrisse
LMM

479) Architekturformen:
Chorgestühle

Blei
33,3 x 20,8
o. Sig.
Rückseite: unbestimmt
LMM

480) Architekturformen:
Chorgestühle, Portale

Blei
20,9 x 32,8
Sig. u.l.: VITA SOMNIUM BREVE
o.D.
Rückseite: unbestimmt

481) Architekturformen:
Kapitelle und Basen

Blei
29,9 x 23,3
o. Sig.
Rückseite: Schlußstein, Kapitelle, Kirchenportal
LMM

482) Architekturformen:

Blei
38,7 x 23,5
Sig. u.r.: ML
o.D.
LMM

483) Architekturformen:

Blei
38,7 x 23,5
Sig. u.M.: ML
o.D.
LMM

484) Architekturformen:

Blei
38,7 x 23,5
Sig. u.M.: ML
o.D.
LMM

485) Architekturformen:

Blei
38,7 x 23,5
Sig. u.M.: ML
o.D.
LMM

486) Architekturformen und Ornamente

Bleipausen
o. Sig.
LMM

487) Architekturformen:

Tusche (Feder)
15,9 x 19,6
o. Sig.
LMM

488) Architekturformen, um 1901/02
Skizzen zum Pallenbergsaal

Tusche (Feder)
15,9 x 19,7
o. Sig.
LMM

489) Architekturformen:
Fensterentwürfe, Wandgliederungen

Tusche (Feder)
8,3 x 3,8
o. Sig.
LMM

490) Mobiliar

Blei
16,4 x 10,2
o. Sig.
LMM

491) Entwurf für einen Bücherschrank

Blei
16,3 x 9,8
Sig. u.l.: ZUM BÜCHERSCHRANK
o.D.
LMM

492) Entwürfe für einen Schrank
beidseitig

Blei
17,7 x 11,3
o. Sig.
LMM

493) Mobiliar
Tusche und Sepia

22,3 x 13,3
o. Sig.
LMM

494) Mobiliar

Tusche (Feder), Aquarelltusche
30,2 x 21,6
o. Sig.
LMM

495) Entwurf eines Wandgemäldes für die Kirche in Wanzleben, um 1894

Tusche
17,4 x 30,7
o. Sig.
LMM

496) 2 Entwürfe für die Kirche in Wanzleben, um 1894

Deckfarben
a) 10,5 x 12,0
b) 10,2 x 9,5
o. Sig.
LMM

497) Entwurf für das rechte Glasfenster der Musikhochschule Berlin, um 1901

Pastell und Tusche
57,5 x 30,8
Inschrift: unleserlich
o. Sig.
LMM

498) Entwurf für das mittlere Glasfenster der Musikhochschule Berlin, um 1901

Pastell und Tusche
57,8 x 30,5
o. Sig.
LMM

499) Entwurf zum 'Florentiner Traum', um 1907

Blei
43,8 x 43,3
o. Sig.
LMM

500) Entwurf zum 'Florentiner Traum', um 1907
dreiteilig

rote Tusche
je 18,5 x 8,3 / 40,0 x 13,5 (mit Rahmen)
o. Sig.
Goldrahmen
LMM

501) Entwurf zum 'Florentiner Traum', um 1907

rote Tusche mit Goldfarbe
18,0 x 8,3 / 39,0 x 13,5 (mit Rahmen)
o. Sig.
LMM

502) Entwurf für ein Wandgemälde der Löwenbräu-Gärten in Berlin

Aquarell, Tusche und Deckfarben
35,8 x 59,5
o. Sig.
LMM

503) 'Liebfrauenmilch', um 1893
Entwurf für zwei Wände in einem Weinkeller

Aquarell, Deckfarben, Blei
a) 20,5 x 6,9 (links)
b) 20,5 x 7,3 (rechts)
Sig. u.r.: ML
o.D.
LMM

504) Studien zu 'E-Moll', um 1893
Sitzende Frau, Frauenkopf, Arm

Rötel und Kohle
46,4 x 58,8
o. Sig.
LMM

505) Rahmenentwurf zu 'E-Moll', um 1893

Rötel
19,9 x 37,8
o. Sig.
LMM

506) Entwurf eines Wandgemäldes für das Königliche Postgebäude in Elbing b/R.

Aquarell, Tusche und Deckfarben
28,9 x 35,8
Inschrift: o.l.: Königliches Postgebäude in Elbing b/R.
o.r.: Skizze II
u.r.: 1/10 nat. groß
o. Sig.
LMM

507) Entwurf zu 'Garten der Ehe', um 1895

Sepia (Feder)
30,7 x 22,8
o. Sig.
Inschrift: GRÜN ALLEIN IST DES LEBENS GOLDNER BAUM
LMM

508) Entwurf zur 'Weihe am mystischen Quell', um 1901/02

Tusche (Feder)
15,9 x 19,7
o. Sig.
LMM

509) Entwürfe zur 'Weihe am mystischen Quell', um 1901/02

Tusche (Feder)
15,9 x 19,7
o. Sig.
LMM

510) Entwurf zu 'Orpheus', um 1896

Tusche (Feder)
10,5 x 12,8
o. Sig.
LMM

511) Entwürfe zu Grabsteinen, um 1914

Blei
10,4 x 17,3
o. Sig.
LMM

512) Entwurf für den Grabobelisk Nina Ziegler, um 1914

Blei
28,2 x 13,3
o. Sig.
LMM

513) Kniender Mann und stehender Knabe an einem Fluß

Tusche, Sepia (Feder)
18,8 x 12,2 (15,6 x 8,6)
o. Sig.
LMM

514) Schemenhafte Figuren in Arkadenarchitektur

Kohle
21,0 x 21,1
o. Sig.
LMM

515) Schemenhafte Skizze mit Architektur und Figuren

Blei
35,0 x 42,4
o. Sig.
LMM

516) 2 Entwürfe für einen Kalender

Blei
47,4 x 31,0
o. Sig.
LMM

517) Skizze für ein Glasfenster (?)

Blei
47,5 x 31,0
o. Sig.
LMM

518) Interieur

Blei
33,3 x 20,9
o. Sig.
LMM

519) Historische Szene

Blei
16,2 x 11,9
o. Sig.
LMM

520) Gelage

Blei
16,3 x 20,9
o. Sig.
LMM

521) Allegorie, um 1899

Tempera
Rückseite Widmung: AN STEFAN GEORGE:
ALS ERINNERUNG AN DEN 1. DECEMBER 1899,
DA 'DER TEPPICH DES LEBENS' ERSCHIEN.
BERLIN. MELCHIOR LECHTER
keine weiteren Angaben bekannt

522) 5 nicht zu identifizierende Skizzen

Blei
27,0 x 20,4
o. Sig.
LMM

523) Strichlagen

Kohle, Deckfarbe
46,3 x 27,0
o. Sig.
LMM

8.3 In der Literatur bzw. im literarischen Nachlaß Melchior Lechters aufgeführte Bilder, deren Verbleib ungewiß ist (unvollendet, verschollen oder zerstört).

524) Sudmühle bei Münster, 1882 (zit. in: A. Wilhelm, S. 7)

525) Kleine Madonna im Rosenhag, 1887 (zit. in: F. Wolters, S. 14)

526) D-Moll Quartett: Adagio von Schubert, 1889 (zit. in: F. Wolters, S. 42)

527) Zwei Hochzeitshuldigungen, 1889 und 1890 (zit. in: F. Wolters, S. 14)

528) 'Der Heilige See', 1891 (zit. in: F. Wolters, S. 39)

529) 'Adagio Mysterioso', 1892 (zit. in: F. Wolters, S. 42)

530) 'Stille', 1893/94 (zit. in: E. Schur, S. 20, F. Wolters, S. 39 und vgl. Brief M. Lechters an Anna Lechter vom 2.12.1893)

531) 'Morgen', 1893/94 (vgl. Brief M. Lechters an Anna Lechter vom 2.12.1893)

532) 'Marien-Mysterium', 1894 begonnen (vgl. Brief M. Lechters an Anna Lechter vom 18.6.1894)

533) 'Traumgefilde', 1896 (zit. in: F. Wolters, S. 39)

534) 'Das Weib', um 1896 begonnen (vgl. Brief M. Lechters an Anna Lechter vom 28.1.1896)

535) Kopie nach dem Engel der 'Verkündigung' von S. Martini, um 1901/02 (zit. in: M. Hoffmann, S. 16)

536) Paradis Artificiel, nach 1904 (zit. in: M. Rapsilber, S. 92)

537) 'Wald der Tusferi', 1905 (zit. in: F. Wolters, S. 42)

538) 'Der Wunderbaum auf Ceylon', um oder nach 1911 (zit. in: M. Hoffmann, S. 137)

539) 'Verklungene Tage über dem See von Kandy auf Ceylon', um oder nach 1911, (zit. in: M. Hoffmann, S. 137)

540) Sakramentbild, 1921 (zit. in: M. Hoffmann, S. 66)

541) 'Urlicht', um 1922/23 (zit. in: M. Hoffmann, S. 106)

542) Merlin und Viviane, 1923 (zit. in: M. Hoffmann, S. 106)

543) 'Shamballa', 1923 (zit. in: M. Hoffmann, S. 106)

544) Nachmittag, (zit. in: E. Schur, S. 17 und F. Wolters, S. 39)

545) Dämmerung, (zit. in: E. Schur, S. 17)

9. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Nachweis der zum Vergleich mit Lechter-Gemälden herangezogenen Werke anderer Künstler:

1) Arnold Böcklin: 'Flora, Blumen streuend', 1875 - vgl. S. 90
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk in Daten und Bildern. Hrsg.: Lutz Tittel. Frankfurt a. Main, 1978, S. 110)

2) Arnold Böcklin: 'Euterpe', 1872 - vgl. S. 107
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 56)

3) Arnold Böcklin: 'Quellnymphe', 1866 - vgl. S. 209, 93
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 54)

4) Arnold Böcklin: 'Melancholia', 1900 - vgl. S. 208, 95
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 118)

5) Arnold Böcklin: 'Dichtung und Malerei', 1882 - vgl. 209, 89
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 112)

6) Arnold Böcklin: 'Villa am Meer', 1864 - vgl. S. 207
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 130)

7) Arnold Böcklin: 'Meeresbrandung', 1879 - vgl. S. 207
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 134)

8) Arnold Böcklin: 'Die Toteninsel', 1880 - vgl. S. 207
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 136)

9) Arnold Böcklin: 'Odysseus und Kalypso', 1883 - vgl. 209, 143, 128
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 86)

10) Arnold Böcklin: 'Herbstgedanken', 1886 - vgl. S. 207, 209
(in: Arnold Böcklin, Leben und Werk ... S. 142)

11) Hans Thoma: 'Waldwiese', 1876 - vgl. S. 94
(in: Hans Weigert, Geschichte der deutschen Kunst, Frankfurt a. Main, 1963)

12) Pierre Puvis de Chavannes: 'Der Hain der Künste und der Musen', 1881/1889 - vgl. S. 205 und S. 107
(in: Lexikon des Symbolismus. Hrsg.: Jean Cassou, Gütersloh, o.J., S. 118)

13) Hubert und Jan van Eyck: Der Genter Altar - vgl. S. 142
(in: Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, 1953, Plate 143)

14) Gustave Moreau: 'Tanz der Salome', um 1876 und 'Erscheinung', 1876 - vgl. S. 207, 123, 143
(in: H.H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1978, Taf. 84)

Abb. 1 'Morgen-Traum-Gluthen', 1891

Abb. 2 'Ein Frühlingstraum', 1891

Abb. 3 'Traumblüthen', 1893

Abb. 4 'Wunderwald', 1892

Abb. 5 'E-Moll', 1893

Abb. 6 'Tristan und Isolde', 1896 (Glasgemälde)

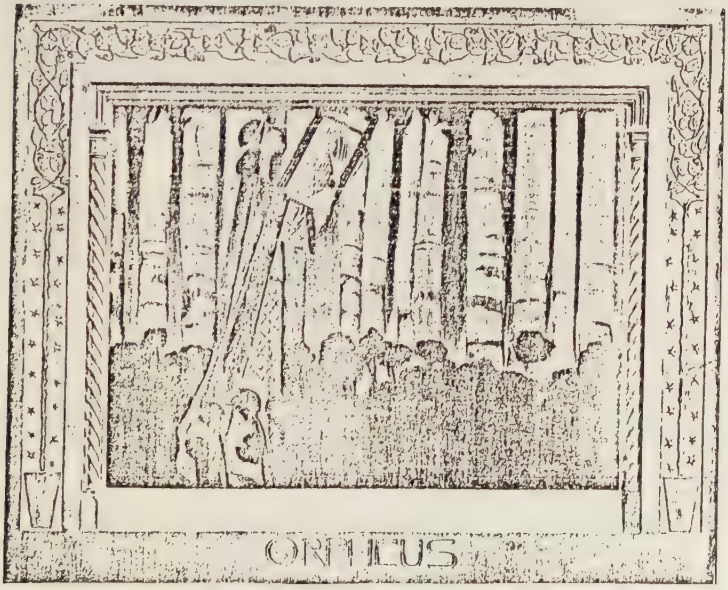
Abb. 7 'Blaue Blume Einsamkeit', 1893

Abb. 8 ohne Titel (Laura und Petrarca), 1892

Abb. 9 'Muse am Meer', 1893

Abb. 10
'Musenhain',
1893

Abb. 10 'Orpheus', 1896



Das Gemälde 'Orpheus' mit Rahmen

Abb. 12 Nietzsche-Glasfenster, 1895

Abb. 13 Gobelinentwurf
'Inspiration', 1895

Abb. 14 Gobelinentwurf
'Vision', 1895

Abb. 15 'Triptychon für das Sanktuarium einer Dame', 1907 (Entwurf für ein Glasgemälde)

Abb. 16 'Ritter Keuschheit', 1903 (Glasgemälde)

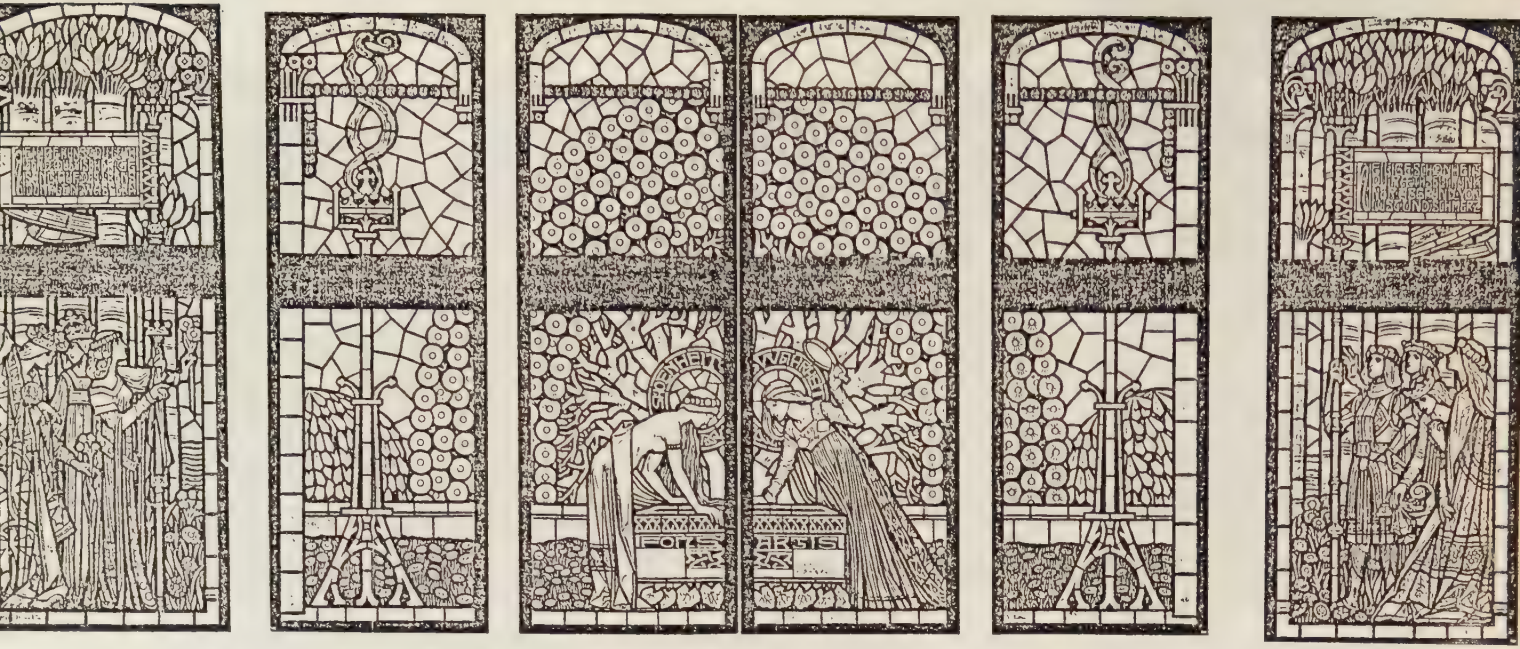


Abb. 17 Karton für das Glasgemälde 'Schönheit und Wahrheit', 1900

Abb. 18 'Schönheit und Wahrheit', 1900 (Glasgemälde)

Abb. 19 Linker Teil des Glasgemäldes
'Schönheit und Wahrheit', 1900

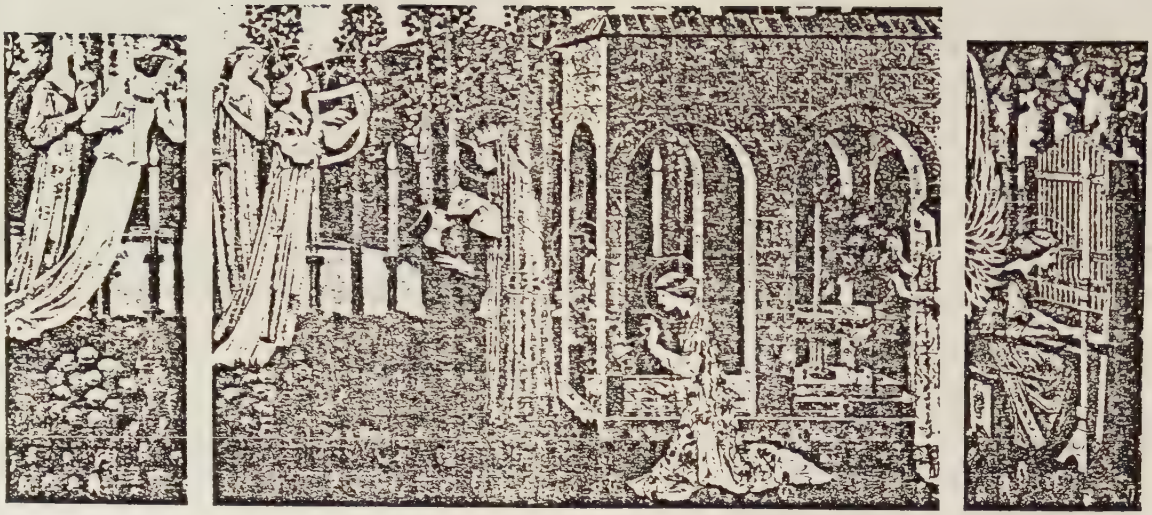


Abb. 20 'Die Weihe am mystischen Quell', 1902 (nach einer Gravüre)

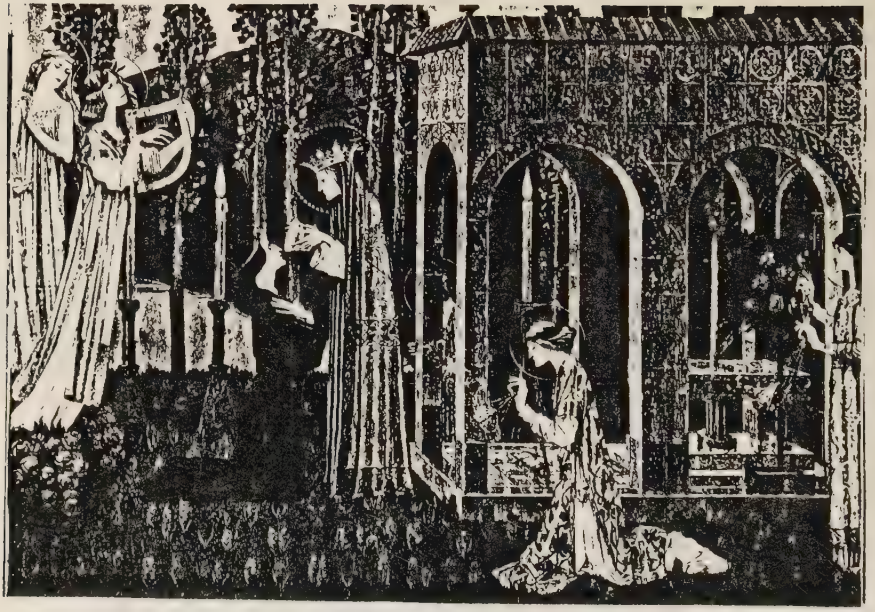


Abb. 21 'Die Weihe am mystischen Quell', 1902 (Mittelbild)

Abb. 22 Titelblatt des Ausstellungs-

Abb. 23 Titelblatt von 'Das Jahr der Seele', 1897

Abb. 24 Zeichnung für die Händel-Biographie, 1897

Abb. 25 'Lumen de lumine', 1907 (Entwurf für ein Glasgemälde)

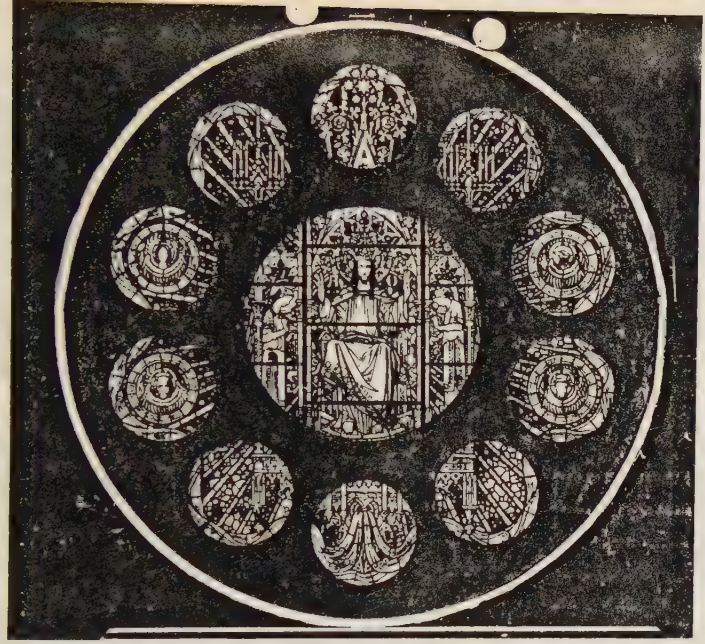


Abb. 26
Thronender Christus, 1896 (Entwurf für eine Fensterrose)

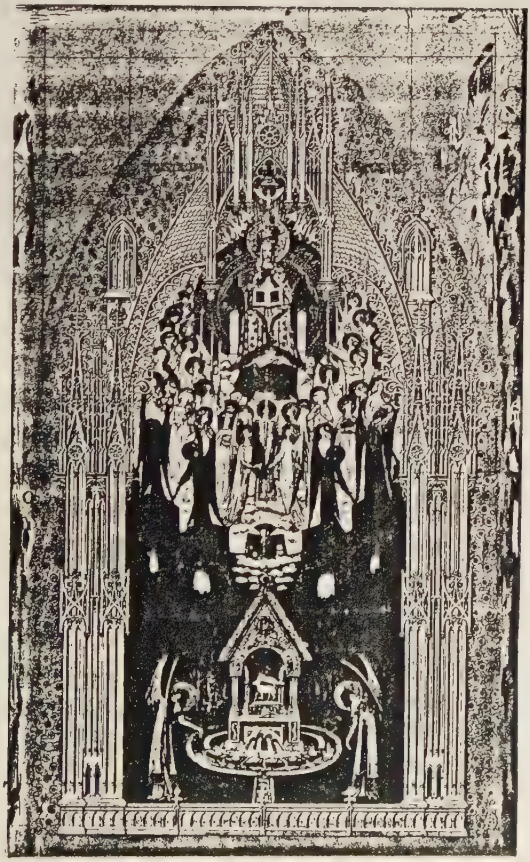


Abb. 27
'Das Mysterium Christi' 1906/07 (Pastellentwurf für ein Wandgemälde)

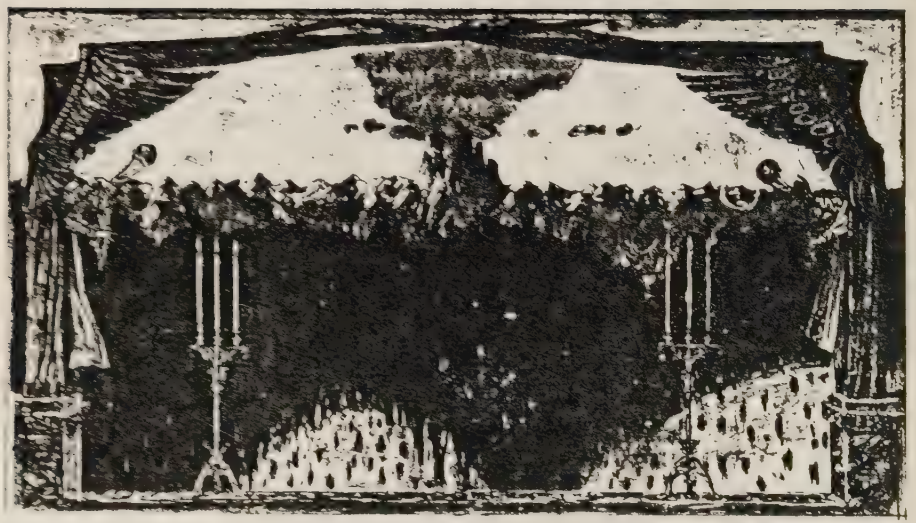


Abb. 28 'Sanctus, sanctus, sanctus', 1901

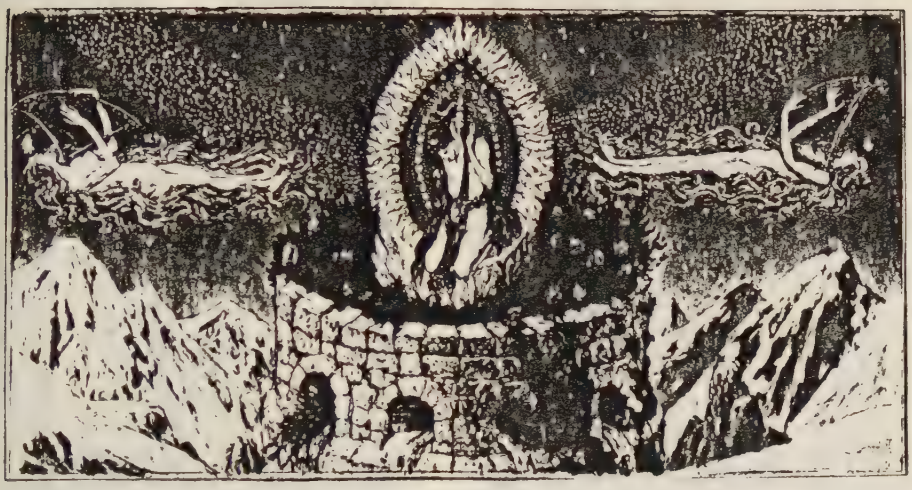


Abb. 29 'Heiliger Turm im Gebirg' mit den vier Quellen der Lebensströme', 1917

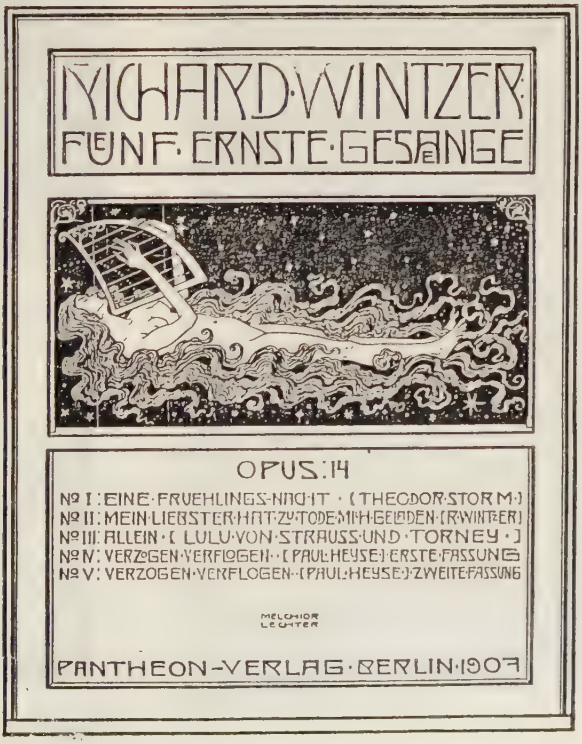


Abb. 30
Titelblatt für
'Richard Wintzer:
Fünf ernste Gesänge', 1907

Abb. 31 'Dhyan-Chohan', 1920

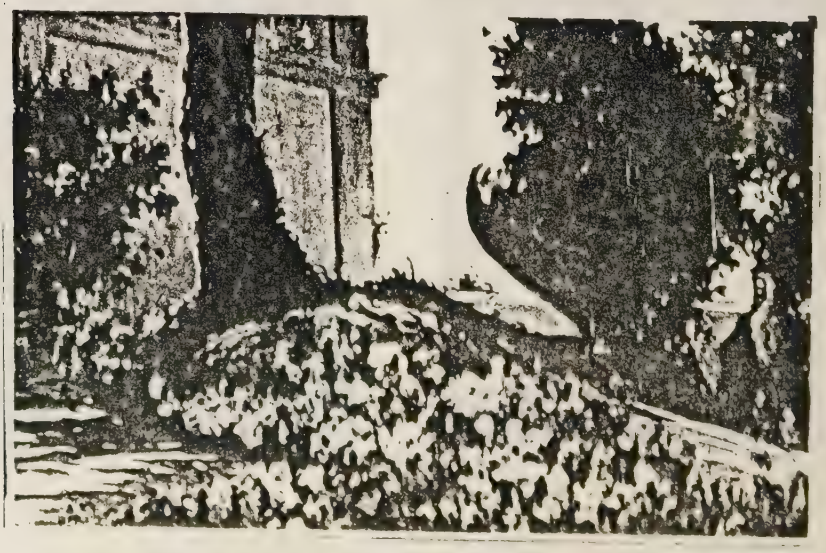
Abb. 32 ohne Titel, 1917/18
(Glasgemälde)

Abb. 33 Buddha, 1930

Abb. 34 Rahmen des Buddha-
-Gemäldes

Abb. 35 Landschaft auf Capri, 1924

Abb. 36 Blumen auf Capri, 1924



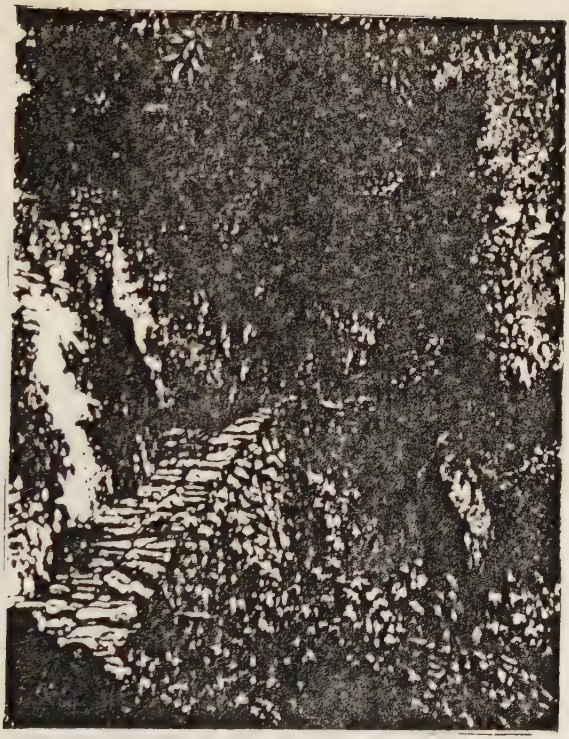


Abb. 37 'Aus des Eilandes verwunschener Wildnis', 1929

Abb. 38 Waldtal mit Haus, 1921

Abb. 39 'Gargnano nach dem Gewitter', 1910

Abb. 40 'Sonntag--Morgen auf dem Meere', 1904

Abb. 41 'Vision vom Traum der Ewigkeit', 1901

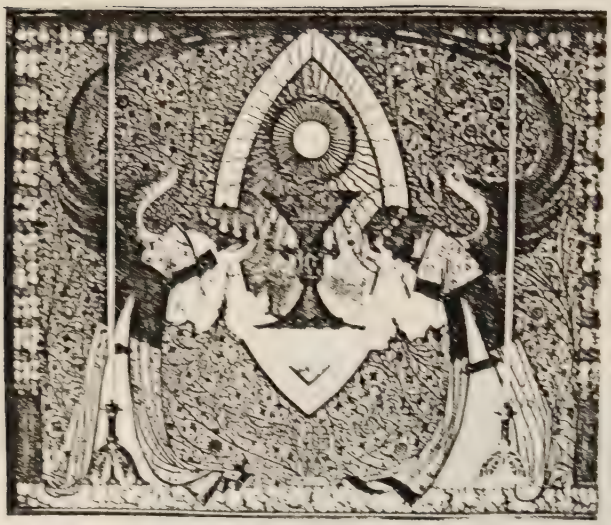


Abb. 42 'Panis Angelorum', 1906 (Entwurf für ein Antependium'

Abb. 43 'Der Schwelgende Wächter', 1916 (Glasgemälde)

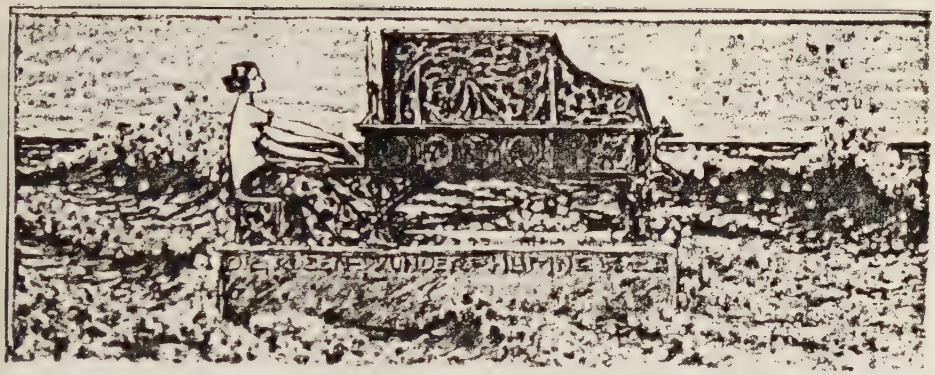


Abb. 44 'Die Rosenwunderhymne', 1901

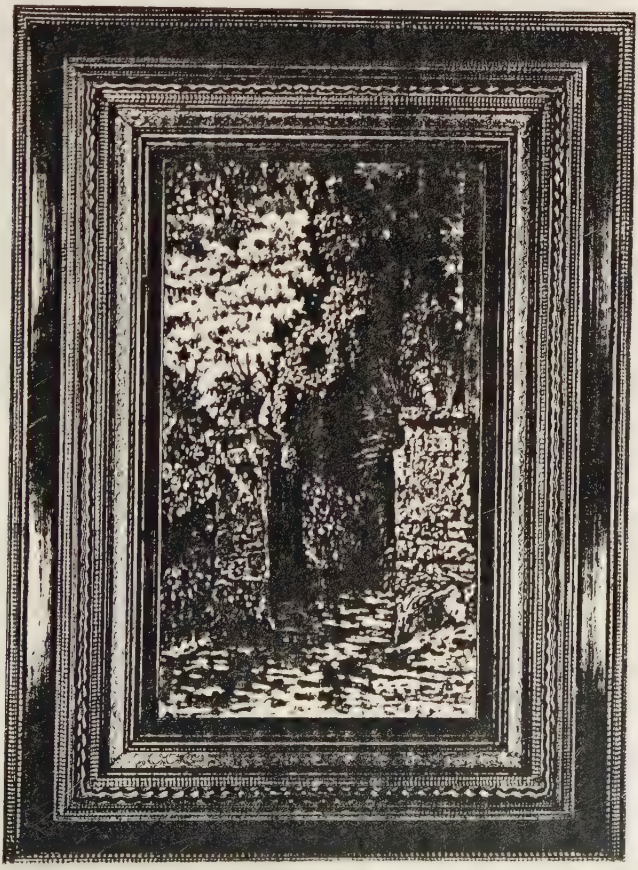


Abb. 45
'Das vita-somnium-breve im vormittäglichen Piniengrund', 1929

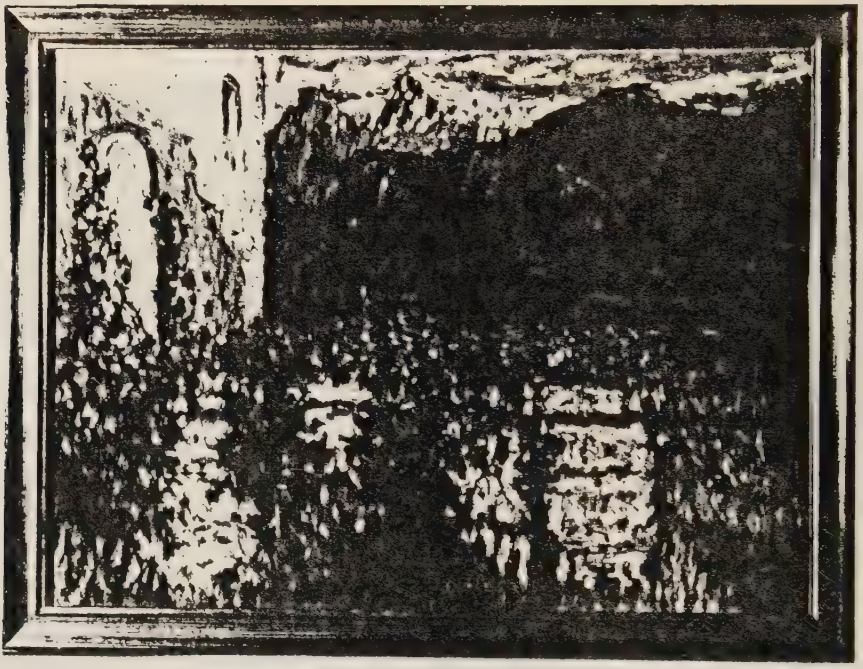


Abb. 46 Rilkes Grab, 1937

Abb. 47 Rosenstrauß im Fenster, 1923

Abb. 48 'Abendfriede im frommen Doldengehege am Hochwaldsaum', 1930

Abb. 49 Rahmen zu Abb. 48

Abb. 50
Kopie nach
Bernardo Daddi,
1902

Abb. 51
Kopie nach
Piero della
Francesca,
1902

Abb. 52
Kopie nach
Giovanni di

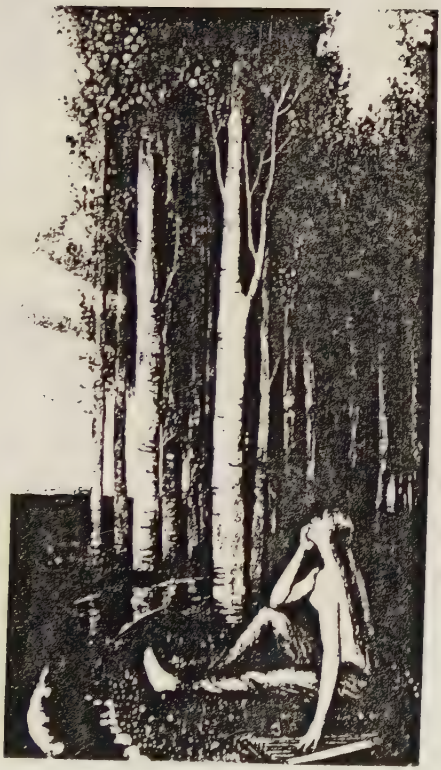


Abb. 53 'Weiße Wolken', 1893

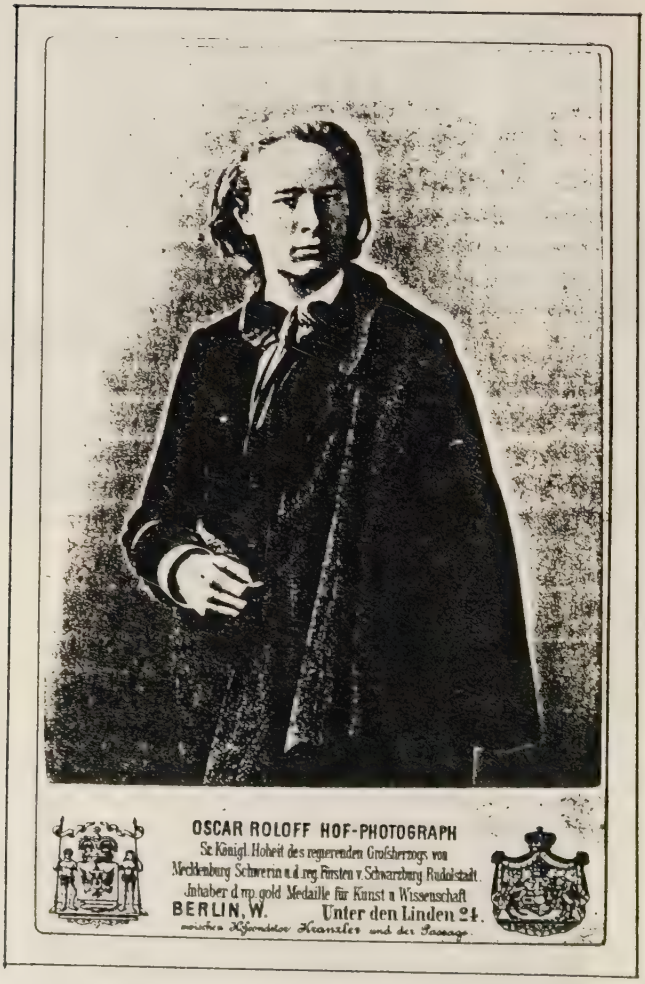


Abb. 54 Melchior Lechter in jungen Jahren

Abb. 55 Melchior Lechter in seiner Wohnung

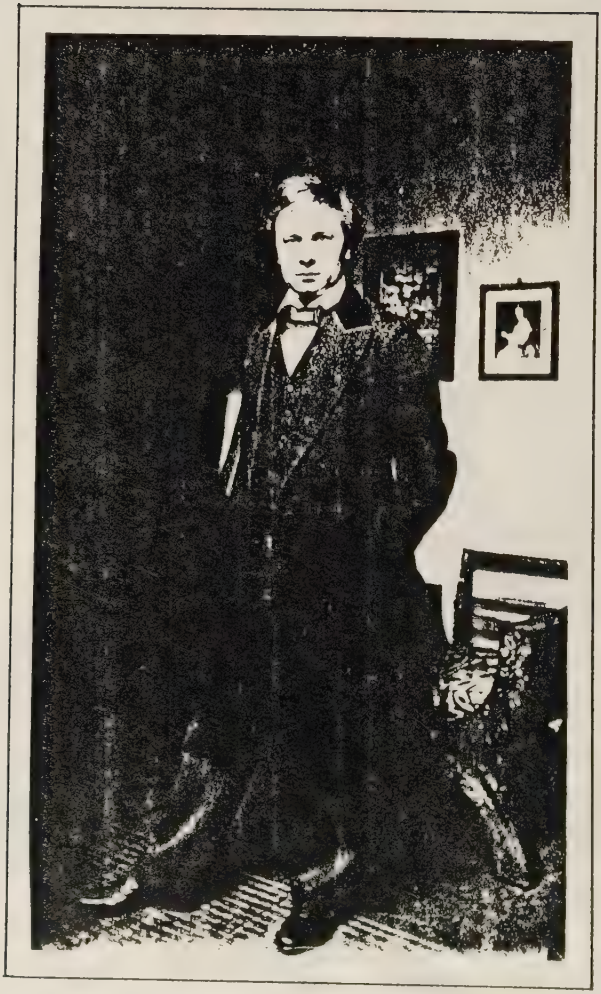


Abb. 56 Melchior Lechter in seiner Wohnung

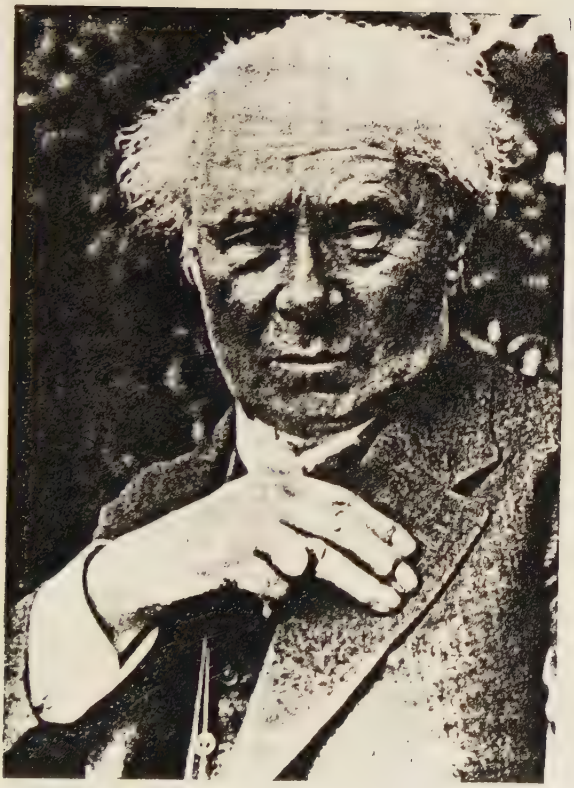


Abb. 57 Melchior Lechter gegen Ende seines Lebens